Schlesingersche Musik-Bibliothek

Meisterführer No. 14

Tschaikowsky

Orchesterwerke



alexander Smallens

Meisterführer Nr. 14

Peter Tschaikowsky's Orchesterwerke

erläutert mit Notenbeispielen

von

C. Beyer, W. Niemann, A. Pochhammer, H. Riemann
und H. Teibler.

Berlin
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)
Wien. C. Haslinger qdm. Tobias

Inhalt

Peter Iljitsch Tschaikowsky

ist am 7. Mai 1840 zu Wotkinsk (Gouv. Wjätka) in Rußland geboren. Der Jüngling wählte zunächst die Beamtenlaufbahn und wurde 1859 im Finanzministerium angestellt. Nachdem er seit Jahren gediegenen Musikunterricht genossen und sich auch in mancherlei schöpferischen Arbeiten versucht hatte, kam er 1861 zum Entschluß sich ganz der Musik zu widmen. Er trat 1863 vom Staatsdienst zurück und wurde Schüler des eben begründeten Petersburger Konservatoriums, woselbst er unter Zaremba und Anton Rubinstein Komposition studierte. 1865 erhielt er einen Preis für die Vertonung von Schillers Hymnus „An die Freude“ und wurde 1866 Lehrer am Moskauer Konservatorium. Die Stellung bekleidete er elf Jahre; zu gleicher Zeit betätigte er sich auch als Musikschriftsteller. Doch befriedigte ihn diese ganze Beschäftigungsweise nicht mehr, als auf N. Rubinsteins Ermunterung größere Kompositionen entstanden und durch dessen Empfehlung auch schnell Verleger und Helfer für deren Aufführung gefunden waren.

Nach einer kurzen Ehe fand Tschaikowsky in einer kunstbegeisterten Dame, Frau von Meck, die Gönnerin, die ihm alle äußeren Sorgen abnahm, ihn materiell sicher stellte (durch eine jährliche Pension von 6000 Rubel) und zugleich ideell anregte und befeuerte. So lebte er seit 1877 abwechselnd in Petersburg, Moskau, auf seinem Landgut Maidanowo (bei Klin) und auf den verschiedenen Gütern der Frau von Meck. Daneben hielt er sich viel im Ausland auf, in der Schweiz, in Italien, besonders in San

Remo und Clarens. Seit 1887 machte er viele Konzertreisen als Dirigent, die ihm Gelegenheit boten, seine Werke persönlich vorzuführen. Neben Rußland wurden die deutschen Städte fleißig besucht, Leipzig, Hamburg, Berlin, Köln, Frankfurt a. M., Dresden; aber auch die ausländischen Großstädte berührte Tschaikowsky, Prag, Paris, London, Brüssel, selbst New-York (1891). Sein letztes Konzert dirigierte er in der Kais. Russ. Musik-Gesellschaft in Petersburg (6. Symphonie) neun Tage vor seinem Tode, 6. November 1893. Er wurde von der Cholera dahingerafft.

Die eigenartige Mischung von westdeutscher Musik mit nationaler Volkskunst gibt Tschaikowsky's Werken ihr Gepräge. Der deutsche Hörer, der zunächst verwundert auf die Beziehungen zu Beethoven und den Romantikern bis zu Liszt hingelenkt wird, erstaunt plötzlich über solche wild-derben, fast brutalen Äußerungen, wie sie der Phantasie des nationalen Russen entspringen. Die Hauptanregung erhielt Tschaikowsky wohl durch die neuromantische Schule, der ein Berlioz, ein Liszt angehörte. Er hat die verschiedenen Zweige seiner Kunst kultiviert. Er komponierte zehn Opern, darunter die erfolgreichsten „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“, die Begleitmusik zu verschiedenen Dramen, darunter das Frühlingsmärchen „Schneewitchen“, große Balletts, das bekannteste „Schwanensee“. Ferner sieben Symphonien, sechs Suiten, viele Ouverturen und Ouverture-Phantasien, symphonische Dichtungen, Märsche und kleinere Werke für Orchester. Die Kirchenmusik ist nicht umfangreich, die Kammermusik enthält drei Streichquartette, das vielgespielte Trio „A la memoire d'un grand artiste“ (N. Rubinstein), ein Sextett. Ferner sind zu nennen drei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, Stücke für Violine und solche für Cello mit Orchester. Dann zahlreiche Werke für Klavier und für Gesang, Kantaten, Chöre, Lieder und Duette.

Die Auswahl aus Tschaikowsky's Werken bringt eine Charakteristik seines künstlerischen Wesens im Gebiet der großen Formen, der Symphonie, der symphonischen Dichtung, des Konzerts, der Suite und der Ouverture. Mit Absicht sind in der Sammlung die Arbeiten verschiedener Richtung vereint. Es sollen die Meinungen mehrerer, zum Teil sogar widersprechender Beurteiler gehört werden, woraus der Leser dann in Verbindung mit der eigenen Auffassung sich ein weiter gefaßtes Bild machen möge. Aus dieser Erwägung heraus erklären sich gewisse Verschiedenheiten und Wiederholungen, in der kritischen Betrachtung, selbst in der äußeren Behandlung.

W. K.

Vierte Symphonie, F moll, Op. 36

für grosses Orchester.

Tschaikowskys vierte Symphonie ist im Jahre 1876 entstanden und gehört zu jenen Werken des Meisters, die sich verhältnismässig spät und erst unter Rückwirkung des kolossalen Erfolges der VI. Symphonie (pathétique) Eingang und Beachtung verschafft haben. In seinen Symphonien nimmt die Entwicklung zum persönlichen Stil einen ziemlich geradlinigen Verlauf; die „Vierte" ist jenes Werk, in welchem sich das Motiv zum ersten Male vom „Geschlossenen Satz" emanzipiert. Der oft als „Schicksalmotiv" bezeichnete Hauptgedanke des Werkes (Beispiel 1) kehrt im letzten Satz wieder zurück und giebt dem Ganzen auf diese Weise das Anzeichen innerer Vollendung und restloser Aussprache; in der fünften Symphonie ist dieses Prinzip bereits auf alle vier Sätze ausgedehnt; wie ein roter Faden zieht sich dort der Hauptgedanke durch jeden einzelnen Satz des Werkes.

Die vierte Symphonie widmet ihr Schöpfer „seinem besten Freunde". Es ist dies jene seltene Wohlthäterin, die Tschaikowsky, um ihm ein unabhängiges, der Komposition gewidmetes Leben zu gönnen, einen Jahresgehalt von 6000 Rubeln aussetzte. Der Künstler hat sie nie persönlich kennen gelernt,

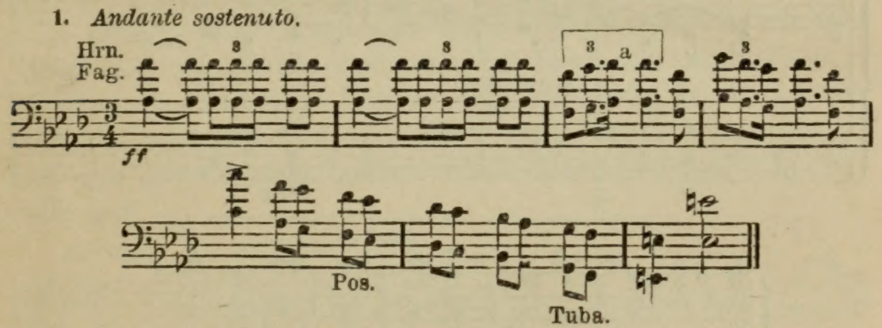
stand jedoch in regem Briefwechsel mit ihr und betrachtete sie, die mit feinstem Verständnis auf sein Streben und Schaffen blickte, als seine vertrauteste Beraterin, seinen „besten Freund“. Kurz nach seinem Tode schied auch sie aus dem Leben.

Das Werk hat folgende Besetzung: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner, Trompete, 2 Tenorposaunen, Bassposaune, Tuba, Pauken und Streichquintett; im dritten Satz tritt das Piccolo, im letzten ausserdem die Triangel und das schwere Schlagzeug nebst Becken hinzu.

I. Andante sostenuto. (3/4 Takt.) Moderato con anima.

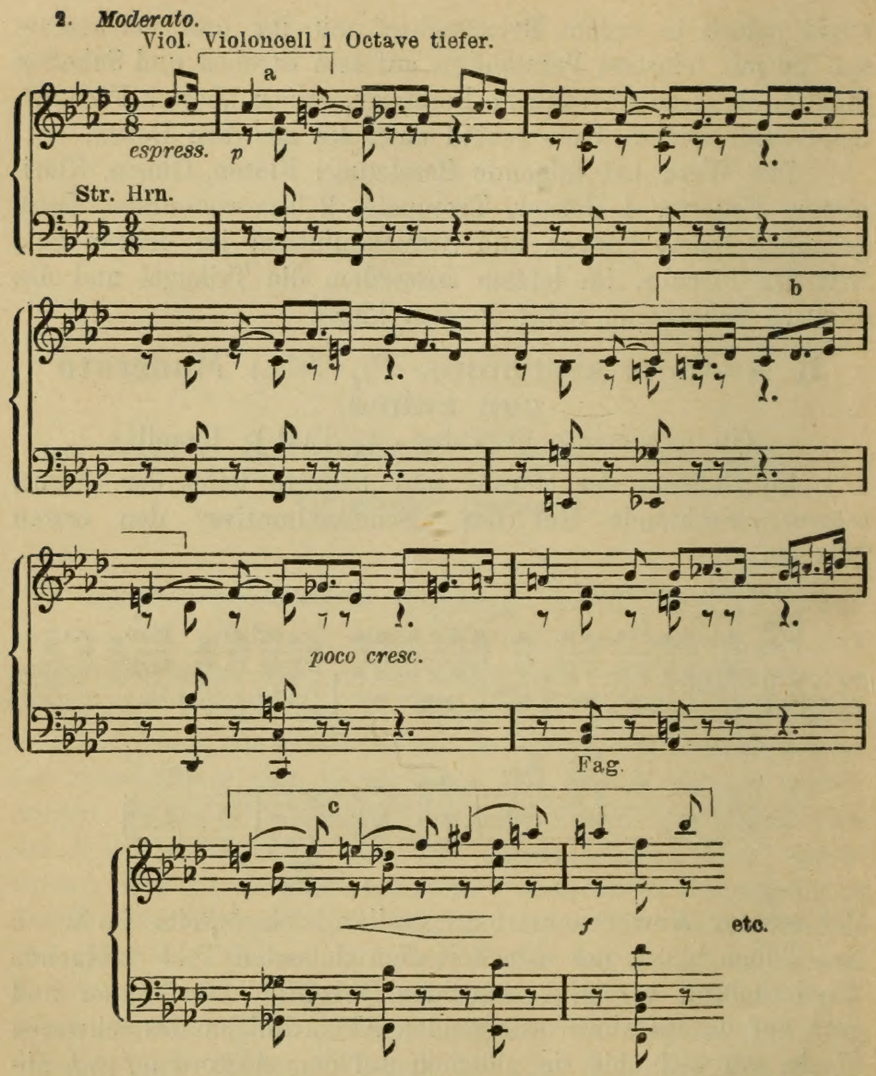
(In movimento di Valse. 9/8 Takt.) F moll.

Im Unisono der Hörner und Fagotte leitet der eherne, schwer wuchtende Ruf des „Schicksalmotivs“ den ersten Satz ein:



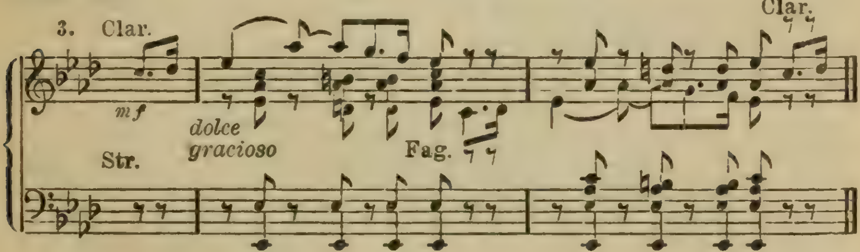
Bei seinem Abwärtsschreiten gesellen sich bereits Posaunen und Tuben hinzu und seine mit dem siebenten Takt erfolgende Wiederholung vereinigt sämtliche Holz- und Blechbläser und geht auf dumpf abwärtssteigenden Akkordfolgen des schweren Blechs vor sich, bis sie plötzlich auf dem Akkord *a f as h* abbricht. Immer neue, düstere Akkorde begleiten den noch dreimal erfolgenden, stets unterbrochenen Wiederbeginn des Motivs, bis ein resignirter, rezitativischer Ausruf der Fagotte und Klarinetten zum Moderato con anima überleitet.

Schwermütige Melancholie charakterisirt auch dieses Moderato, dessen Hauptsatz von den Streichern vorgetragen wird:



und in seiner ganzen, vom Rhythmus dieses Themas getragenen, bis zum Seitensatz reichenden Durchführung als eine Steigerung dieses bedeutsamen Gedankens aufzufassen ist. Die Motive a, b und c bestreiten in der Hauptsache dieses stete Fortspinnen der Idee auf Grund einer ausserordentlich reichen Harmonik, nachdem sich die ersten acht Takte bereits mit der Modifikation

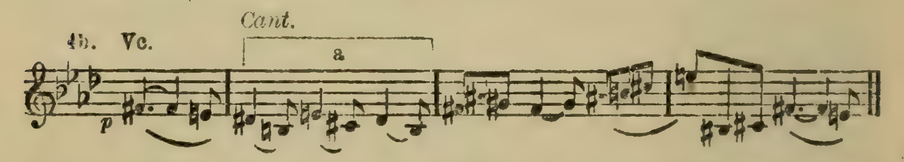
wiederholt haben, dass das Thema in Flöten, Klarinetten und Fagotten erscheint, während die Streicher die Begleitung mit dem schüttelnden Rhythmus [musical notation] besorgen. Wenn das Orchester mit Hilfe obengenannter Motive in immer heftigerer, leidenschaftlicher Weise nach A moll gelangt ist, erscheint abermals Thema 2, diesmal in den Violinen und Celli von einem chromatischen Abwärtslauf der Holzbläser durchsetzt und nach zwei Takten ebenfalls in einen solchen auslaufend, um nach heftiger Aufwärtsbewegung von neuem zu beginnen. Motiv a des Themas 2 übernimmt nun die Weiterführung, in heftig aufeinander rückenden Engführungen erscheint es bald in den Holzbläsern, bald in Fagott und Bässen, bis der Satz auf einem lebhaften, den steten Rhythmus [musical notation] festhaltenden Wechselspiel zwischen Streichern und Holzbläsern mit Hörnern erstarrt und endlich, nach F moll zurückgelangt, das Thema 2 in der vollen Wut eines fatalistischen Fanatismus im vollen Orchester wiederholt (Holzbläser, Streicher tremolierend, das Blech den „schüttelnden" Rhythmus festhaltend). Nun ist aber die Macht des Orchesters vorläufig gebrochen. Unvermittelt nach As dur übergehend, tritt eine graziös besänftigende Wechselrede in Klarinetten und Cello auf:



und ein kurzes Meno mosso, in welchem die Streicher den Begleit-Rhythmus des Kommenden bereits auffassen, führt zum Seitensatz (Moderato assai, quasi andante). Man kann diesem Klarinettengesang in seiner fast verstohlen tänzelnden Rhythmik, seiner eigensinnigen Schlusswendung, welche die zwei Flöten um eine und zwei Oktaven höher wiederholen, etwa den Charakter einer kapriziösen Traurigkeit zuerkennen:

4a. *Moderato.*

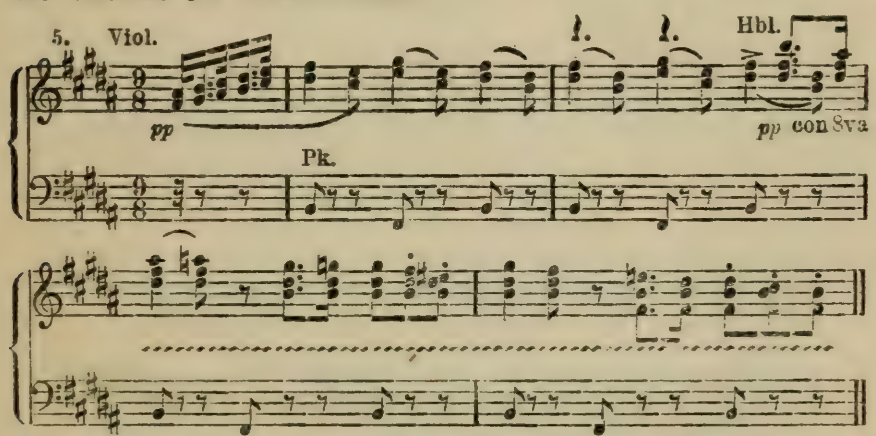
der mit dem Durchgang einer tremolierend flüsternden Figur der Viola noch verstärkt wird. Wenn sich diese Weise, nach einer Wiederholung von Flöten und Oboe übernommen, nach E dur wendet, erscheint ein schöngeschwungenes, ruhiges Thema im Cello als Contramelodie:



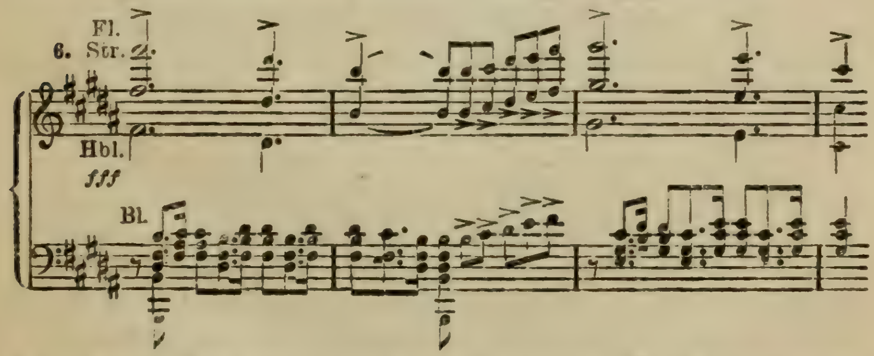
dessen erster Takt (a) bald darauf zu motivischer Bedeutung gelangt. Dann, nachdem ihn die Flöten und Oboen aufgenommen, wendet der Satz nach H dur (ben sostenuto il tempo precedente) und führt damit zum Durchführungsteil.

Die Entwicklung desselben, den ich zu Gunsten einer rascheren Orientierung hier nur in seinen markantesten Momenten festhalten will, geschieht zunächst mit Hilfe des eben erwähnten Motivs 4b, das stets durch den Auftakt von

4a eingeleitet wird. Es tritt zuerst in den Violinen auf, von dem konsequenten ***h, fis, h*** der Pauken auf eine weite Strecke hin festgehalten, und wird von den Holzbläsern im Rhythmus des Themas 2a unterbrochen:



Dieses Wechselspiel hält, immer höher ansteigend und an instrumentaler Kraft zunehmend, während die Pauken das *h* nun orgelpunktisch festhalten, bis zum Eintritt des Moderato con anima (Tempo del comincio) an und macht nun einer wahrhaft glänzenden Episode Platz. In Oboe, Klarinetten, Fagott und Blech erhebt sich ein frenetisches Siegesgeschmetter, dem die Streicher und Flöten einen mehr gehaltenen, aber doch begeistert sich steigernden Gesang entgegenstellen:



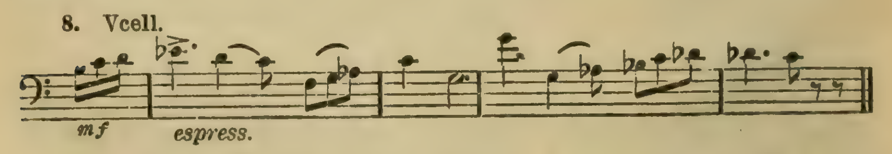
Lange wird diese Stimmung selbstbewusster Kraft festgehalten, nur langsam sinkt sie — stets im *ff* — nach der Tiefe

herab, bis endlich auf dem *ff*-Orgelpunkt der Pauken in *h* die Trompeten, mit *d* beginnend, im glänzenden Unisono den Ruf des Schicksals ertönen lassen, und Hörner, Fagotte und Klarinetten, im gleichen Rhythmus folgend, mit dem C dur-Dreiklang antworten.

Sofort ist die stolze Siegesstimmung geschwunden, zage, verdrossen spinnt das Orchester den Satz fort, in ängstlichen kleinen Schritten schreitet der sonst so ungeduldige Rhythmus (2a) weiter,



später von zögernden Synkopen begleitet; das Auftreten des Thema 2 zieht einen klagenden Gesang in Cello und Fagott nach sich:



Vergebens will immer und immer wieder das Thema 2 einsetzen. Stockend bricht es ab, unfähig sich zu behaupten.

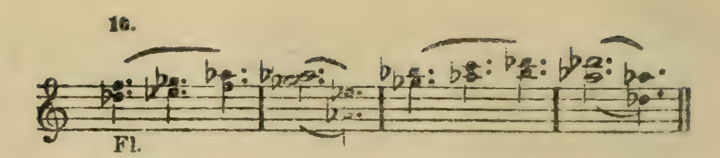
Da erklingt abermals mit schmetternder Gewalt der Schicksalruf der Trompeten:



in wilder Hast fährt das volle Orchester auf, wie in atemloser Eile sich sammelnd und in zügelloser Flucht dahineilend, bis sich die ganze Tonmasse zur dröhnenden Rückkehr des Thema 2 verdichtet, das langsam zur Tiefe sinkt, während die Posaunen einen stolz aufsteigenden, dann sich ebenfalls chromatisch herabsenkenden Ruf erschallen lassen.

So wird das Hauptthema, das nach alter Weise den dritten (Rekapitulationsteil) einzuleiten hat, hier nur in starkverkürzter Form und als eigentlicher Höhepunkt der Durchführung, gleichzeitig aber als Überleitung zur Wiederholung des Seitensatzes (4) benützt. Eine ebenso geistvolle, wie logische neue Verwertung der alten Formprinzipien.

Der Seitensatz erscheint diesmal in D moll, der nachfolgende Teil (ben sostenuto) wird stark abgekürzt und lenkt nach nochmaliger Wiederkehr des Schicksalrufs in ruhigere Bahnen; die Holzbläser bringen vergrössert, in sanfter Verklärung, das Thema 1:



Dann beginnt im piu mosso die eigentliche Coda: Eine Ausspinnung des Themas 1 durch die Streicher mit entschiedener Akkordbegleitung der Holzbläser:



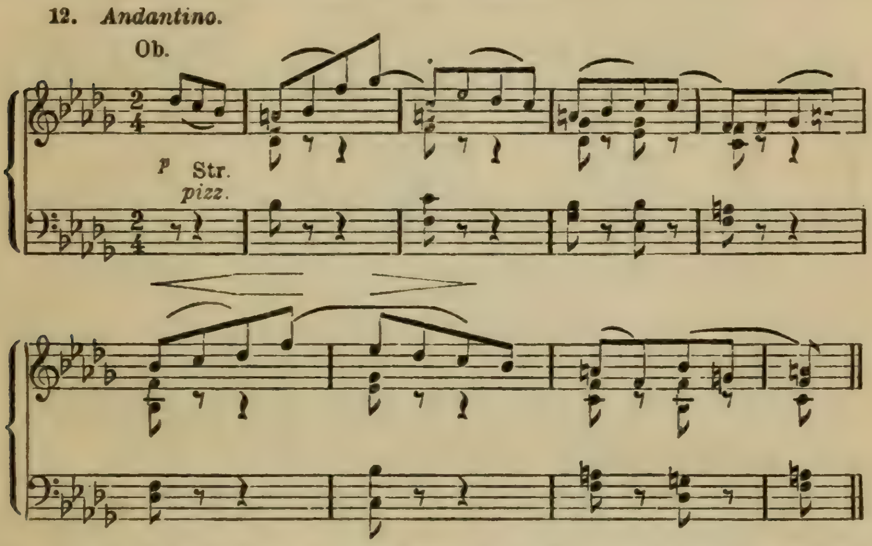
denen sich in weiter Steigerung der erste Takt des Schicksalrufs anschliesst, bis sich nach kräftiger D moll-Fanfare in Holz und Blech, von den Streichern in heftigem Unisono-Tremolo intoniert, das Thema 2 nochmals, jetzt in wildem Trotz, erhebt und beschleunigt (piu mosso allegro vivo) vom vollen Orchester zum Ende im düster glänzenden F moll geführt wird.

II. Andantino in modo di canzona.

($^2/_4$ Takt. C moll.)

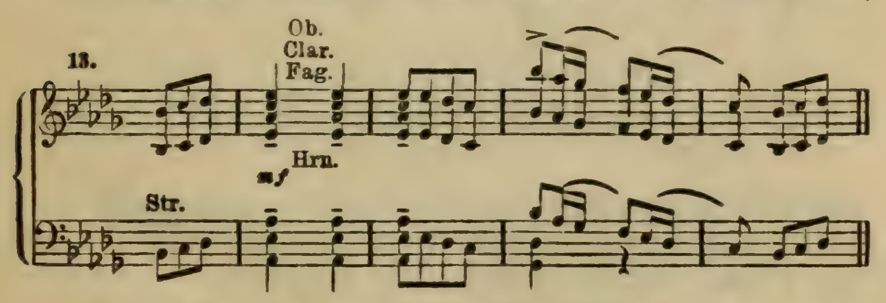
Dem komplizierten, leidenschaftsdurchwühlten ersten Satz stellt Tschaikowsky ein Andante von äusserster Einfachheit gegenüber, so gar nicht geschaffen um mit den Mitteln äusseren Glanzes zu blenden, wohl aber von einer feinen Intimität durchzogen, von einer in sich gekehrten, nachdenklichen Stimmung getragen, die sich still und leise, aber sicher der Empfänglichkeit des Hörers einprägen müssen und dem Satz keinen lauten, aber umso nachhaltigeren inneren Erfolg sichern dürfen.

Das zwanzigtaktige Hauptthema wird zuerst (semplice, ma grazioso) von der Oboe mit leichter Pizzikatobegleitung der Streicher ohne Contrabass vorgetragen:



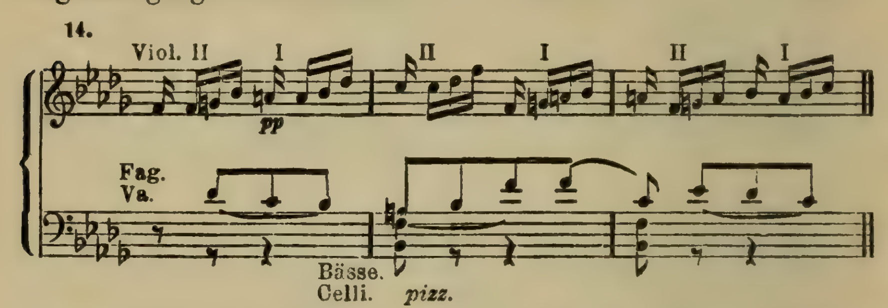
um sich sofort noch einmal zu wiederholen; das Violoncell übernimmt die Melodie, die Bässe die Pizzicati und die Holzbläser (ohne Oboe) und Hörner die Begleitung.

Die Melodie lenkt in einen Zwischensatz nach As dur,

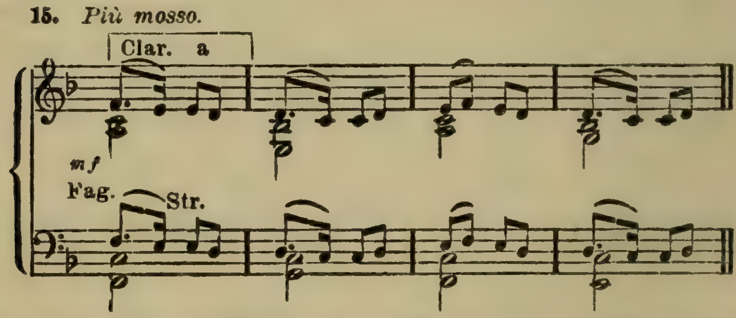


der durch die drei gehaltenen Viertelakkorde eine etwas derbere Färbung gewinnt und mit Hilfe des Bruchteils *a* eine lebhafte Steigerung erfährt, an der nach und nach das volle Orchester teilnimmt. Ein Sechzehntellauf der Geigen und Violen führt nach F moll zurück und abermals setzt das

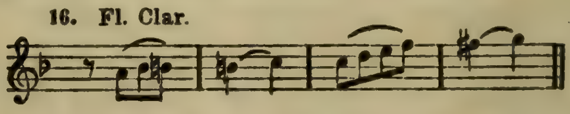
Thema 12 ein: Diesmal zuerst in Viola und Fagott, während die Streicher die Sechzehntelbewegung in Form einer feinen Begleitungsfigur beibehalten:



sodann in Violen und Violinen, wobei die Sechzehntel in Flöte nnd Klarinette auftreten. Abermals schliesst sich verkürzt der Zwischensatz 13 an, dann wird, mittelst einer Vorausnahme seines Themas in Klarinette, dann Hörnern, Violen und Celli der Trioteil — più mosso, F dur — erreicht. Sein kurzangebundenes Thema bewegt sich im engen Umkreis einer reinen Quart



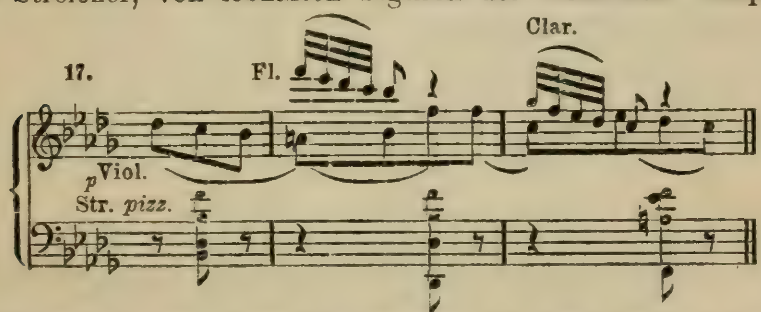
und wird nach acht Takten von Klarinette und Fagott an die Streicher abgegeben, während Flöten, Klarinetten und Hörner eine schöngezeichnete Gegenmelodie hinzusetzen



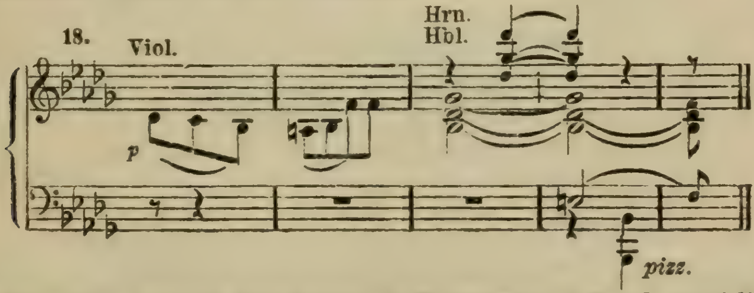
Beim Eintritt des As dur mit dem Orgelpunkt *es* der Bässe gewinnt der Satz lebhaftere Färbung; in den Holz-

bläsern treten Achteltriolen auf, und endlich wird das F dur und mit ihm im *ff* das Thema 15 wieder erreicht. Nach seiner Durchführung nach *des* lenkend, beginnen die Streicher langsam abwärts zu steigen und mit Hilfe des Motivs 15a in das C moll des Hauptsatzes zurückzukehren.

Dieser erscheint jetzt in den Violinen mit dem Pizzicato der Streicher, von lebhaften Figuren der Holzbläser umspielt,



lenkt wieder nach dem Zwischensatz 13, und beginnt sodann seine Coda, die zunächst die Themen 12 und 13a in zögerndem Wechselspiel der Holzbläser und Streicher kombiniert, nach einem langen Abwärtsgang der Violen nochmals das Thema 12 im Fagott zur Sprache kommen lässt, und schliesslich mit den beiden ersten Takten desselben, die stets wie in tiefem Nachsinnen unterbrochen werden



den Satz still, wie aus dem Traum in Schlummer fallend, beschliesst.

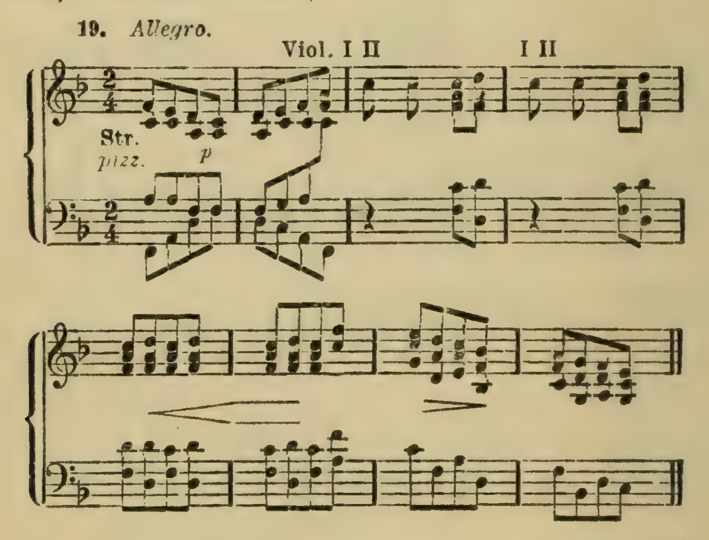
III. Scherzo. Pizzicato ostinato.

(Allegro. 2/4 Takt. F dur.)

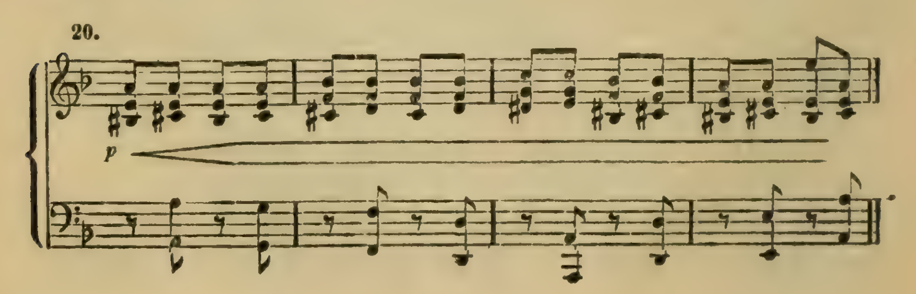
Auch dieser Scherzosatz bewegt sich abseits tieferer Empfindungen, er ist so recht ein Tonspiel, das durch die

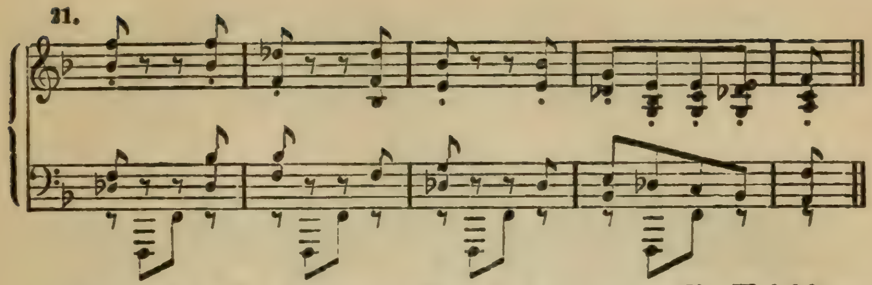
Pikanterie der Sache, durch den äusseren Glanz des Klangeffektes zu wirken hat. Tschaikowsky teilt das Orchester in drei streng voneinander geschiedene Gruppen, die erst zu Ende des Satzes zusammenwirken: die Holzbläser, Blechbläser und Streicher, letztere während des ganzen Satzes pizzicato.

Die Streicher beginnen und führen den vollständigen Satz bis zum Eintritt des Trio allein durch. Es ist ein hüpfendes, ruheloses Thema,

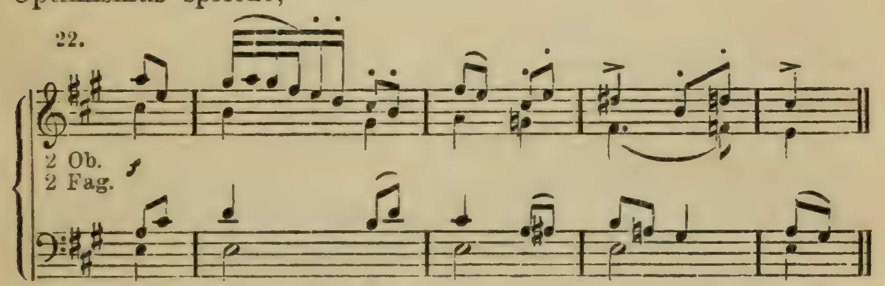


das hier zu schnell fast vorübereilt, um einen befestigten Eindruck zu hinterlassen und wird mehr in seiner Totalität zu wirken haben, als durch die flüchtigen, atemlosen Einzelmomente, von denen nur folgende hübsche Wendungen erwähnt seien:



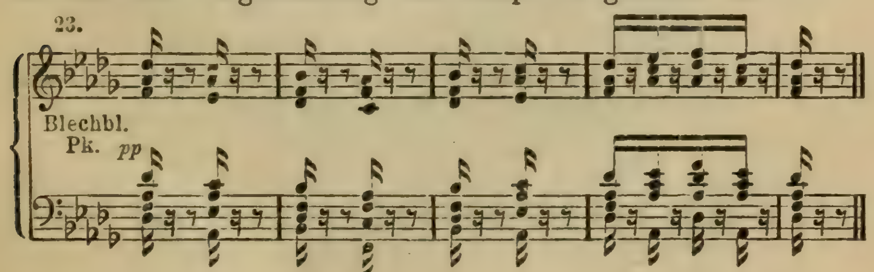


Mit dem Trio (meno mosso, A dur) treten die Holzbläser auf den Plan. Zwei Oboen und zwei Fagotte bringen sein Thema, aus dem ruhige Heiterkeit, ein gewisser vergnügter Optimismus spricht;



dann wendet sich der Satz unter Beitritt der übrigen Holzbläser nach Fis moll und führt das Thema, in Nachahmungen zwischen Flöten und Klarinetten sich steigernd, crescendo bis zum *ff* nach A dur zurück, wo es, unter Hinzutritt des Piccolo, von allen Holzbläsern wiederholt wird.

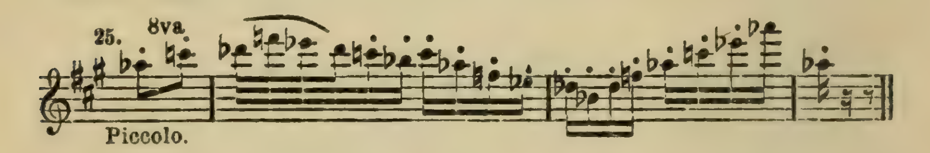
Nach acht Takten folgt ein neues Bild. In Des dur (Tempo I) bringen die Blechbläser mit den Pauken, wie aus weiter Ferne herüberklingend, einen strammen, kriegerischen Marschrythmus, der aus der Vergrösserung des Beisp. 19 gebildet ist.



(Sinnfällig ist hierbei eine gewisse charakteristische Ähnlichkeit mit dem Trio des Scherzos der dritten Suite.) Bald tritt die Klarinette mit dem Triothema 22 hinzu,



und das Piccolo verschnörkelt die Marschschritte in fast bizarrer Weise.

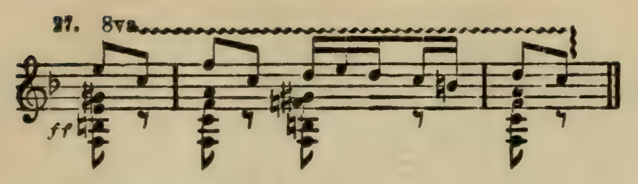


Die Holzbläser werfen die zwei ersten Takte des Thema 19 dazwischen und gewinnen mit demselben endlich über die Blechbläser die Oberhand, um es sofort an die Streicher zur Wiederholung abzugeben.

Im Verlauf seiner, dem ersten Auftreten gemässen Wiederholung treten die Holzbläser mit dem Scherzo-, dann mit dem Triothema hinzu, welch letzteres sich zur Schlusswendung im poco stringendo und piu mosso so gestaltet:



27.



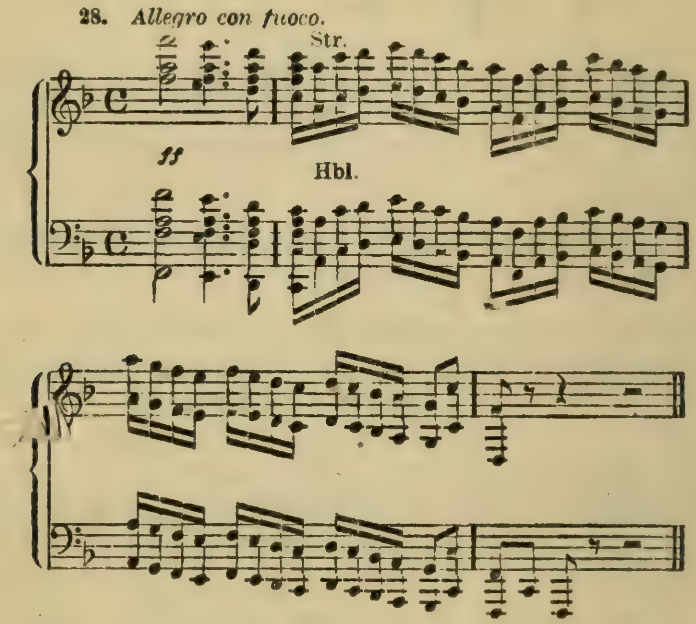
Ganz gegen Ende des Satzes erhält auch der Marsch der Blechbläser das Wort, es wird jedoch stets von den Streichern unterbrochen, und sie sind es, die mit einer abwärtssteigenden Zerlegung des F dur-Dreiklangs den Satz endlich beschliessen.

IV. Finale. Allegro con fuoco.

(𝄵 F dur.)

Mit dem Finale erreichen wir das Gebiet jener in Russland zu so üppiger Blüte gelangten Tonkunst, die ihr Lebenselement aus dem musikalischen Besitzstand des Volkes zieht. Der Satz ist, — in grellem Gegensatz zu den geisterhaften Gebilden der beiden vorhergehenden Mittelsätze, — mit dem derbzugreifenden Fanatismus hingestellt, der gerade in solchen Fällen stets bereit ist, einen logischen Aufbau, eine aus sich heraus gestaltende musikalische Entwicklung zu ersetzen. Er ist im allgemeinen als eine „Glorifizirung“ des zweitaktigen Themas (29) zu betrachten, das hier ruhelos immer und immer auftritt, verkleinert und vergrössert wird, und mit der ganzen durch seine Einfachheit bedingten Dehnbarkeit dem Komponisten dienen muss. Wir sind in das Bereich der „Steppenmusik“ gelangt, die den Pultästhetikern durch ihre Barbarismen schon soviel Kopfschütteln aberungen hat, aber mit ihrem kernigen Draufgängertum, ihrem unbekümmerten sich Ausleben der „jungrussischen“ Schule das kraftgenialische, originell-unschöne Charakteristikum gegeben hat, das seine besten Reize erweisen wird, wenn wir es den braven Tongebilden eines an klassischen Vorbildern grossgezogenen Durchschnittskomponisten entgegenhalten. Eine abschwächende Wirkung dürfte unserem Finale in der zu gleichmässig stark aufgetragenen Instrumentation erstehen, die eine allzu geringe Abstufung zwischen Licht und Schatten nach sich zieht.

Schon die einleitenden Takte — eine Phrase, die sich nach vier Takten wiederholt und nach C dur führt — reissen unwiderstehlich mit sich fort

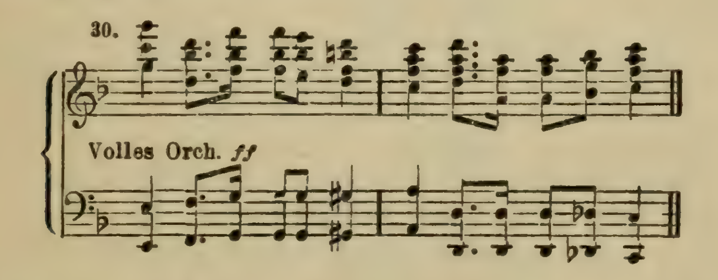


und stellen den Hörer rasch dem den Satz beherrschenden Hauptgedanken gegenüber, einer den Umfang von 5 Tönen nicht überschreitenden, nur in Sekundenschritten melancholisch sich entwickelnden Tanzweise, die unsicher zwischen A moll und C dur hin- und herschwankt.

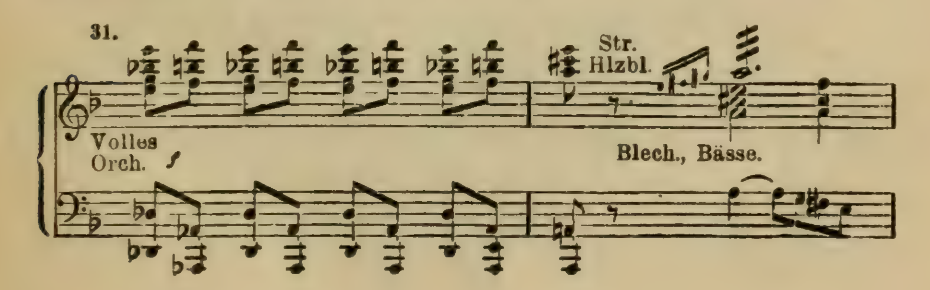


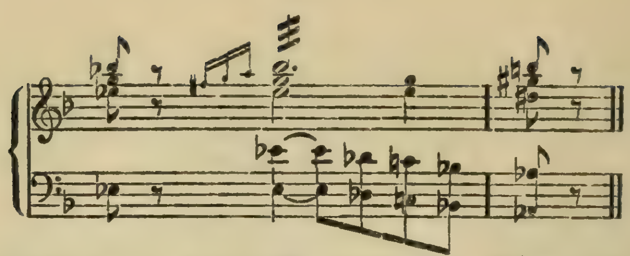


Das Motiv ihres zweiten Taktes steigt dann in den Holzbläsern (ohne Oboe) auf dem Orgelpunkt C der Bässe, von der Sechzehntelfigur der Streicher stets umspielt, zur Höhe, und erreicht nach einer rauschenden Sechzehntelpassage der Streicher und Holzbläser wieder die Einleitung, die nochmals und in noch glänzenderer Form wie am Anfang sich wiederholt und in einen frischen, kräftigen Marschrythmus des vollen Orchesters einlenkt



der sich in folgender Form von urwüchsiger Kraft zu fast ungezügelter Wildheit weiterentwickelt





und schliesslich in wahrhaft glänzender Weise mit vollem Orchester in F dur nachdrücklich abschliesst.

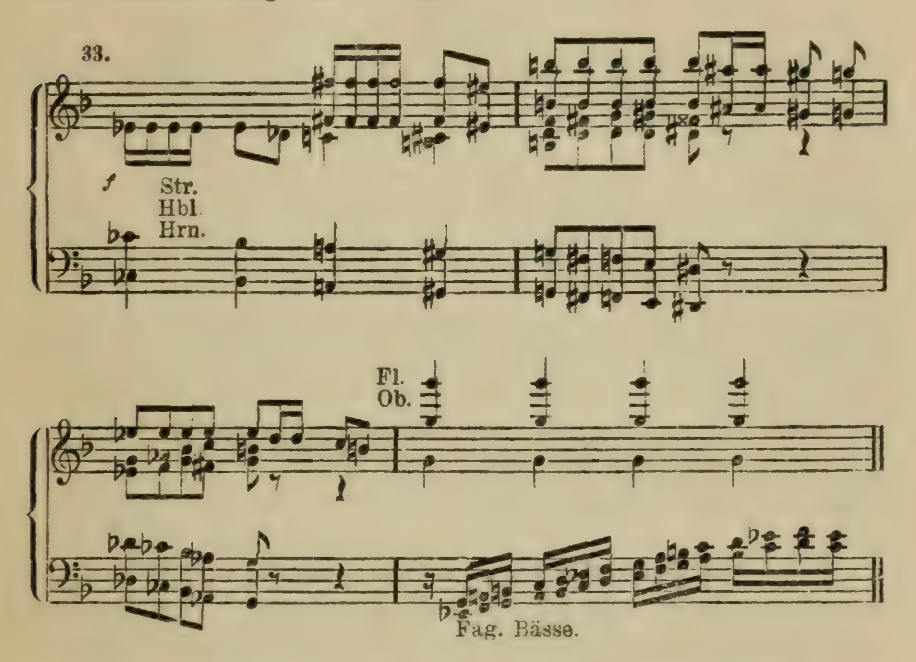
Mit diesem Abschluss ist die die Grundfarbe des Satzes bestimmende Exposition abgeschlossen; das Thema 29 tritt nun seiner eigentlichen Aufgabe gegenüber; es wird in einer Reihe frei aneinander gebundener Variationen durchgeführt, die sich freilich so rasch folgen, dass die Beschreibung derselben durch das Wort unmöglich mit der musikalischen Entwicklung Schritt halten könnte.

Zuerst tritt das Thema in C moll auf (Oboe und Fagott), von leichten Pizzicato-Accorden der Streicher und gleichzeitigen Triangelschlägen begleitet (8 Takte); dann treten Flöten und Klarinetten hinzu, und das Thema wiederholt sich, von Sechzehntelpassagen der Streicher umspielt (8 Takte); dann nehmen Tuba und Celli den Orgelpunkt *b* auf, das Thema erscheint, von den Posaunen begleitet, im Horn, während die Violinen und Violen stufenweise in Vierteln aufwärtstremoliren und die Holzbläser ihre Achteltriolenakkorde dazwischenwerfen (wieder 8 Takte); endlich nimmt das schwere Blech mit den Bässen das Thema im *ff* auf; jeder Absatz wird durch Pauken- und Triangelschläge unterbrochen, die Streicher und Holzbläser eilen in wilden Sechzehntelläufen durcheinander (abermals 8 Takte).

Nun wendet sich das Thema nach Ges dur in folgender Form



und nach abermals 8 Takten folgt eine grossangelegte Durchführung desselben in gleichzeitiger Verkleinerung, Vergrösserung und Zerstückelung der Phrase

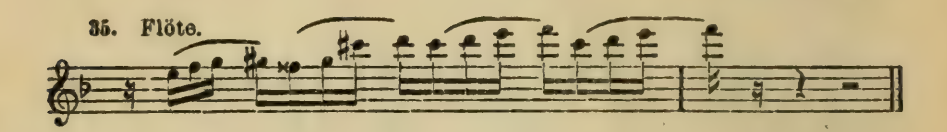


die zu einer Wiederholung des Satzes zurückführt und in abgekürzter Form in der Haupttonart abschliesst, genau wie dies vorhin (bei Beisp. 31) der Fall war.

Abermals knüpft nun Thema 29, diesmal A moll, in folgender Weise an,

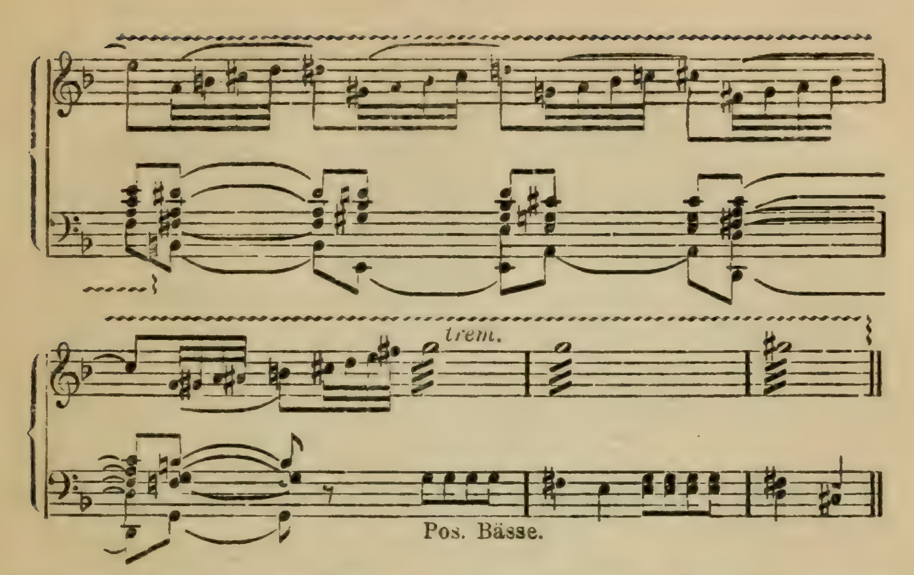


um später von einer capriziösen Floskel der Flöte begleitet zu werden

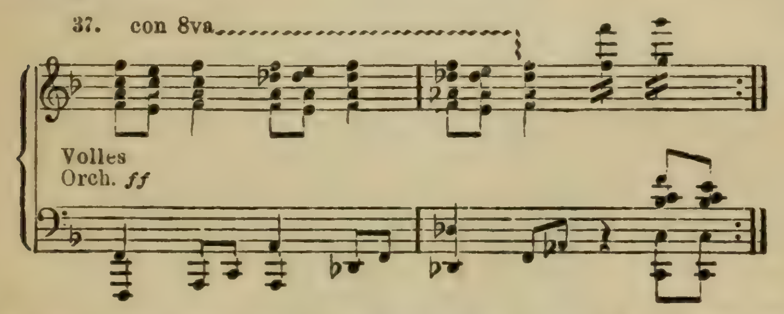


dann tritt noch eine zweite, immer erregter werdende Engführung dieses Themas ein, die bis zum Glanz des vollen Orchesters anwächst, den ersten Takt des Themas immer höher führt und mit einem furchtbaren Schlag abbricht, während (Andante) das Schicksalmotiv (B. 1) des ersten Satzes in seiner ganzen dröhnenden Wucht noch einmal von Holz- und Blechbläsern intonirt wird, und finster grollend, langsam zur Tiefe steigt, die von einer ersterbenden Phrase der Celli und Bässe mit dem *h* erreicht wird. Nach *e* abbiegend, beginnt mit einem langen Orgelpunkt der Pauken, dann Bässe und Celli, die Coda des Satzes. Abwechselnd in Hörnern, Holzbläsern und Streichern steigt der erste Takt des Marsches (B. 30) zur Höhe, und gelangt mit Hilfe der bereits bekannten, zwischen Streichern und Holzbläsern abwechselnden Sechzehntelpassagen zur letzten, glänzenden Wiederkehr der Einleitung (B. 28), an die sich eine stolze Durchführung des Marschthemas (B. 30) anschliesst. Aus der Wendung zum Schluss sei folgende, harmonisch und instrumental gleich wirkungsvolle Stelle erwähnt





Sodann tritt in Holzbläsern, Hörnern und Bässen nochmals Thema 29 ein, und eine wiederholt sich bekräftigende Schlusswendung



führt zu dem machtvoll aufjubelnden Ende der Symphonie.

Hermann Teibler.

Fünfte Symphonie, E-moll, op. 64.

Seitdem die deutschen Dirigenten sich eingehender mit Tschaikowskys Werken beschäftigten und den in starken Kontrasten wirkenden Stil seiner Tonsprache mit den Mitteln des Orchesters zu veranschaulichen lernten, hat sich das Interesse für den genialen Slaven zusehens verstärkt. Wir haben erkannt, dass nationale und individuelle Einflüsse die Entwicklung des Komponisten nach bestimmter Richtung lenkten und dass darum bei Vergleichen mit verwandten Vorbildern nicht Engherzigkeit walten darf. Neben der Pathetischen Symphonie ist es besonders die vorliegende, in E-moll, die alle Musikfreunde für Tschaikowsky einnahm. Die E-moll-Symphonie, eins seiner reichsten und bedeutendsten Werke, und besonders der erste Satz derselben in seiner vollendeten Durcharbeitung gibt uns einen Beweis von der Höhe, welche er als schaffender Künstler erreicht hat. Nicht mit Unrecht nennen die Russen ihn stolz ihren Beethoven. Hat er von diesem die Kunst der thematischen Steigerung erlernt, so weisen andere Vorzüge seines Stiles auf genaue Bekanntschaft auch mit unseren modernen Musikern hin, so die Orchestrierung

auf Wagner, gewisse rhythmische Eigenthümlichkeiten auf Brahms etc.

Als speziell russisch oder dem Komponisten persönlich eigentümlich erscheint dagegen die Bevorzugung der Unterdominantharmonie sowie des den Kirchentonarten zu Grunde liegenden „reinen Moll" in der Melodik, welche dadurch einen Hauch von Schwermut erhält; ferner eine an die unabsehbaren Steppen Russlands erinnernde Breite des Aufbaues, die in oft mehrfacher notengetreuer Wiederholung einer Phrase ihren Ausdruck findet, endlich die häufige Verwendung kleinerer kontrapunktischer Formen, sowie auch die reiche Chromatik in diesen letzteren.

Als eine Errungenschaft moderner Musik ist noch jene Festigung der grossen symphonischen Form, jener einheitliche Zusammenschluss der verschiedenen Sätze des Werkes durch Verwebung des Hauptthemas eines Satzes in die übrigen Sätze zu erwähnen, wie solche schon durch Beethoven (9. Symphonie z. B.) angebahnt wurde und beispielsweise bei Felix Dräseke in seiner „Tragischen Symphonie" in so grossartiger Weise durchgeführt erscheint.

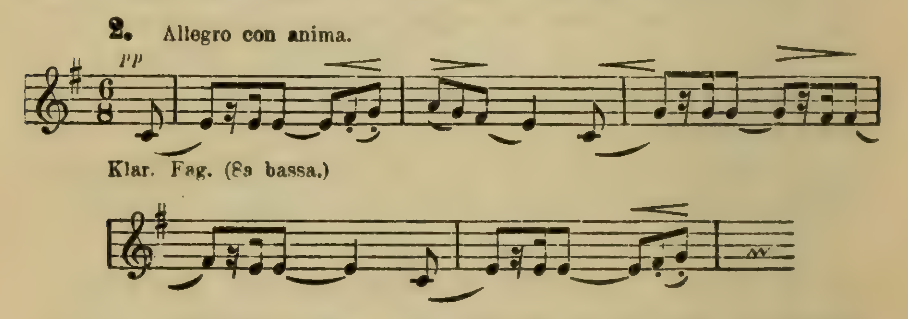
I. Satz. Andante. — Allegro con anima.

Der erste Satz wird durch ein kurzes Andante eingeleitet, dessen schwermütiges Thema die Klarinette, von den tiefen Streichinstrumenten begleitet, mit klagendem Tone anstimmt:



Im ersten Teile dieses Themas scheint ein rhythmisch unruhiges, unterdrücktes Feuer zu flackern; die langsam absteigenden Gänge des Nachsatzes dagegen drücken Niedergeschlagenheit, Hoffnungslosigkeit aus. Auch bei weiteren Anläufen fällt das Thema zunächst immer wieder in diese Grundstimmung zurück. Erst gegen den Schluss hin, wo es sich zum Forte steigert, bricht ein Hoffnungsschimmer, eine Vertröstung auf die Zukunft durch, worauf der Satz halbschlussartig sanft ausklingt.

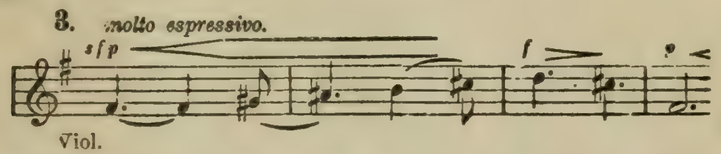
Nach einigen einleitenden Takten des Streichkörpers stimmt die Klarinette in zartestem Pianissimo ein neues Thema, das Hauptthema des Allegros an, das zwar ebenfalls eine trübe melancholische Stimmung verräth, dessen Rhythmus jedoch Mut und Entschlossenheit bekundet.



Ein feiner zarter Nachsatz führt in die Dominantharmonie, worauf die Violinen das Thema ergreifen und es unter beständigen Läufern in den Bläsern durchführen. Im Nachsatze, der aus mehreren Wiederholungen besteht, steigert sich die Lebhaftigkeit, doch behält das Anfangsmotiv des Themas immer noch die Oberhand. Dichter stürmen jetzt die kurzen Sechzehntelfiguren heran und das Thema hat Mühe sich ihrer zu erwehren. Mit seinem scharfen Rhythmus [Notenbeispiel] schlägt es wie mit Schwerthieben darein, der Anhang drängt sich in ganz engen kanonischen Nachahmungen; immer dichter fallen die Streiche, bis das Thema, von den Posaunen fast erdrückt, mit äusserster Kraft in den Hörnern ertönt, von den Violinen kanonisch unterstützt. Es

behauptet den Kampfplatz und erscheint noch einmal in seiner ganzen Ausdehnung, von den triumphierend machtvoll absteigenden Bässen gestützt.

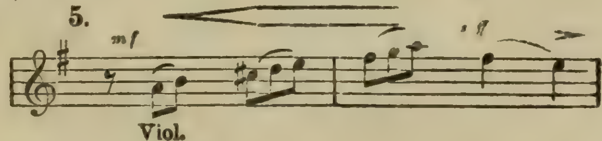
Nach raschem kühnem Aufschwunge zum hohen fis erblüht plötzlich in den Streichern das seelenvolle zweite Thema:



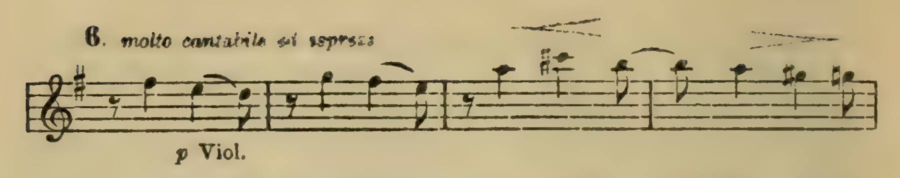
Eingestreute sanfte Flötentöne verleihen ihm den Reiz jugendlich zarter Schöne; voll sehnenden Verlangens ist der nach D-dur sich wendende Nachsatz. Die Bläser wiederholen jetzt das Thema, während die Streichinstrumente im Pizzicato kontrapunktieren. In dem diesmal folgenden überaus zarten Nachsatze verflüchtigt sich das Thema immer mehr. Da raffen sich die Streichinstrumente in heftigem Pizzicato auf, um das anmuthige Bild festzuhalten. Doch aus dem Chore der Bläser strahlt ihnen ein eigentümlich flammendes Motiv wie abwehrend entgegen:



Wie in der Erinnerung an das entschwundene Bild setzen die Streicher viermal mit einer dringend flehenden Figur ein,



werden indessen jedesmal von jener unerbittlich zurückweisenden Figur beantwortet, worauf sie einen leidenschaftlich bewegten Gesang anstimmen, dessen synkopierter Rhythmus den Eindruck sehnsüchtiger Klage hervorruft:



Die Blasinstrumente trösten, indem sie mit einem Gegenrhythmus kontrapunktieren. Noch einmal erhebt sich der Gesang, neue Stimmen schliessen sich an, da wendet sich die klagende Figur in den Geigen unter starkem Crescendo und gleichzeitigem chromatischem Abstiege der Bässe zu einem gewaltigen Aufstieg in das hohe **a**, bei dessen Eintritt das Hauptmotiv (Beisp. 2) in den Posaunen und Hörnern mit äusserster Kraft durchbricht, von den Trompeten in der oberen Sekunde nachgeahmt. Im Gefühle der durch dies rhythmische energische Thema gewonnenen Kraft wird der Versuch erneut, das hartnäckig zurückweisende Motiv Beisp. 4 zu bekämpfen.

Diesmal gelingt es, den Widerstand zu erschüttern: dem wiederholten Ansturm der Violinen weicht es und fällt unter Rückgang der Tonstärke sich rasch verkürzend, in immer tiefere Tonlagen hinab. Wir gelangen so in den Durchführungsteil des Satzes.

In den Hörnern ertönt jetzt der Ruf des Motivs 4 nicht mehr starr und trotzig, sondern wie warnend. Die sehnsüchtige Leidenschaft in dem flehend anstürmenden Motive 5 ist erloschen; nur schwach glimmt sie noch in den von einzelnen Streichstimmen ausgeführten Gängen. Da taucht in den Bratschen das Hauptmotiv in etwas veränderter Gestalt wieder auf und wird bei gleichmässig abwärts schreitendem Basse von den zweiten und dann von den ersten Violinen in der Oberquarte beantwortet. Es schliesst sich ein langer, auf der Tonleiter absteigender Gang an, der in die Celli übergeht. Noch einmal zeigt sich dies Wechselspiel der Instrumente, das Cello wiederholt grollend die abstürzenden Gänge. Unablässig haben während dessen die Blasinstrumente den Warnungsruf ertönen lassen. Nicht ohne

Berechtigung, denn urplötzlich stürmen die feindseligen kurzen Sechszehntelfiguren mit erdrückender Wucht daher. Mit kräftigen Schlägen seines Anfangsmotives weist das Hauptthema auch diesmal wieder den Angriff nach kurzem Kampfe zurück. Dann verharrt es wie lauschend, denn jetzt, durch den Warnungsruf in den Posaunen eingeleitet, erscheint, diesmal in Es-Moll, das ausdrucksvolle zweite Thema in den Violinen, in seiner Anmut durch kanonische Engführung in den Celli und Bratschen noch gehoben. Ein kräftiger Einsatz des Hauptthemas in den Fagotts, der nach und nach die andern Holzbläser mit sich reisst, scheint den Entschluss anzudeuten, nochmals einen Versuch zum Festhalten der anmutigen Erscheinung zu wagen. Die Streicher unterstützen ihn mit energischem Rhythmus. Zweimal stürmt das Thema in dieser Weise heran, da stellt sich ihm wieder das zurückweisende Motiv 4 entgegen, vom ganzen Orchester getragen. Doch erweist es sich diesmal weit weniger starr, als im ersten Teile, es giebt dem Ansturme nach. Die nun mit elementarer Gewalt durchbrechende leidenschaftliche synkopierte Bewegung in den Bässen und Posaunen muss aber dem gleichzeitig in den Violinen und Holzbläsern ertönenden Hauptthema, das schliesslich nur noch den charakteristischen Rhythmus behauptet, doch endlich weichen. Ein letztes gewaltsames Ringen noch, dann erstrahlt das Hauptthema, vom ganzen Orchester dargestellt in ungeheurer Kraft und ungetrübter rhythmischer Reinheit. Allmählich sich beruhigend und zum Pianissimo herabsinkend leitet es so die Reprise ein, d. h. die Wiederholung des ganzen thematischen Aufbaues, der nun nochmals wie im Spiegel der Erinnerung an uns vorüberzieht.

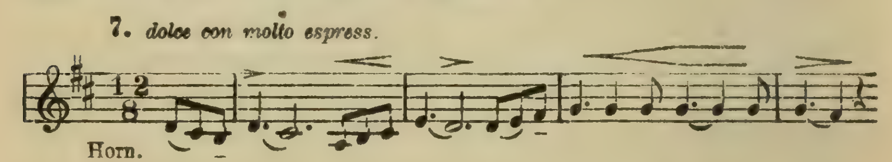
Ein Anhang, in ähnlicher Weise eingeleitet, wie die Durchführung, greift nach kurzem Zögern energisch das Hauptthema auf, das vom *p* in grossartiger Steigerung sich bis zum *fff* erhitzt, um dann in langen Absätzen ins Piano zurückzufallen und sich endlich im zartesten *ppp* zu verflüchtigen.

3*

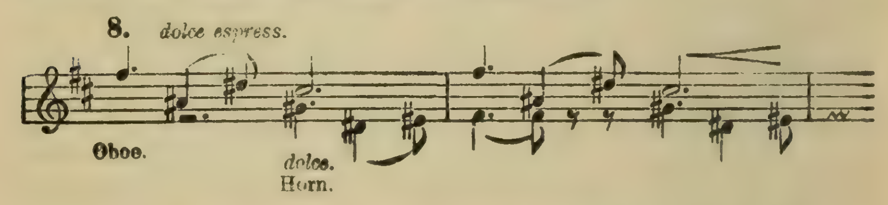
II. Satz. Andante cantabile, con alcuna licenza.

Der zweite Satz versetzt uns in die weit sich dehnende Steppe. Hier am Ufer eines der mächtigen, schilfreichen, fast regungslosen Flüsse gelagert, lassen wir die Blicke hinauschweifen weit in die Ferne, wo unter der drückenden Mittagsglut die Linien verschwimmen und das Feld zu zittern scheint. Traumverloren lauschen wir den Stimmen, welche in der hehren Einsamkeit um uns her und in uns erwachen.

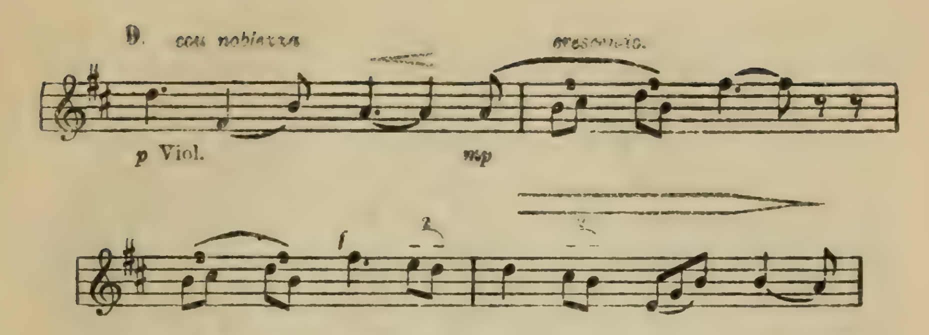
Nach einer diese Stimmung malenden kurzen Einleitung in den tiefen Lagen der Streichinstrumente erhebt das Horn seine Stimme zu einer elegischen, von tiefer Schwermut durchdrungenen Melodie,



bei deren zweitem Teile, welcher in sanfter Klage von leidvoller Entsagung singt, die Klarinette mit freundlich tröstendem Zuspruche sich gesellt. Auch die Oboe sucht mit heiterem Gesange die trübe Stimmung zu brechen; das Horn antwortet in getreuer Nachahmung:

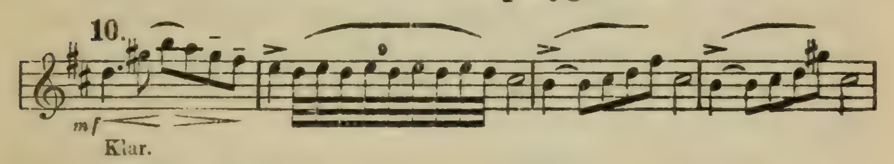


Bald aber taucht das schwermütige Thema im Cello wieder auf. Die eine gewisse Ungeduld verratenden Gegenstimmen treiben es aber diesmal zu einem leidenschaftlichen Ausbruche, der fast trotzig jeden Zuspruch abweist. Dennoch erscheint jene heitere Stimme wieder in den Geigen, welche das kurze Motiv zu einem vollen Thema ausgestalten:



Dies Thema verfällt aber in eine ganz ähnliche leidenschaftliche Erregung wie das erste Thema, schwillt in grossartiger Steigerung zu einem erneuten Einsatze *(fff)* an, worauf es, schnell zum *p* sich abschwächend, unter leisen Seufzern zum Mittelsatze hinüberleitet.

Ein ergreifendes Thema in phrygischer Tonart:



wird unmittelbar nach seinem Auftreten in der Klarinette vom Fagott wiederholt. Hieran schliesst sich ein längerer Satz, in welchem das in schmerzlicher Sehnsucht klagende Anfangsmotiv von allen Orchesterstimmen nach einander aufgenommen wird. Das Thema erscheint darauf noch einmal vollständig im Fagott, von der Klarinette kanonisch beantwortet und setzt nach abermaligem kurzem Imitationssatze zum dritten Male in zartem Gis-Dur in der Oboe ein. Die Violinen geraten in ein eigenthümliches Schwirren; das Gefühl der Sehnsucht wird übermächtig, es reisst das ganze Orchester zu einem wilden Ausbruch schmerzlichster Leidenschaft hin. Da ertönt *fff* im ganzen Chore der Bläser unter dem rollenden Donner der Pauke das uns schon aus der Einleitung zum ersten Satze bekannte Motiv 1, das hier wie die Stimme des Schicksals mit harter erbarmungsloser Forderung den wonnigen Traum jäh zerstört. Streng und un-

erbittlich tönt das Machtwort in den beiden kurzen Achtelschlägen wiederholt nach.

Wieder überlässt sich der Träumer den Eindrücken der Natur. Die Violinen stimmen das Hauptthema Fig. 7 an; nur schüchtern wagt die Oboe an das Thema des Mittelsatzes zu rühren. Eine unruhige Figur in der Klarinette tritt hinzu, während das Horn mitleidig die Seufzer des Themas nachahmt. Beim Nachsatze taucht in den Holzbläsern eine neue Sechzehntelfigur auf, die zu der ruhigen Triolenbewegung des Themas einen merkwürdigen Kontrast bildet. Dann tauschen sie die Rollen: das Thema erklingt in den Bläsern und die Streicher übernehmen jene unruhigen Sechzehntel. Die Erregung wächst beständig; die Synkopen der Bläser drangen nach einem Ausgange und in mächtigem Ansturme gewinnt unter stärkstem Fortissimo das zweite Thema (Fig. 9) die Oberhand. Immer mächtiger schwillt es an zum wiederholten Einsatze, der mit unerhörter Kraft durchbricht, doch wie das erste Mal, fast erschrocken, schnell zum *p* hinabsinkt.

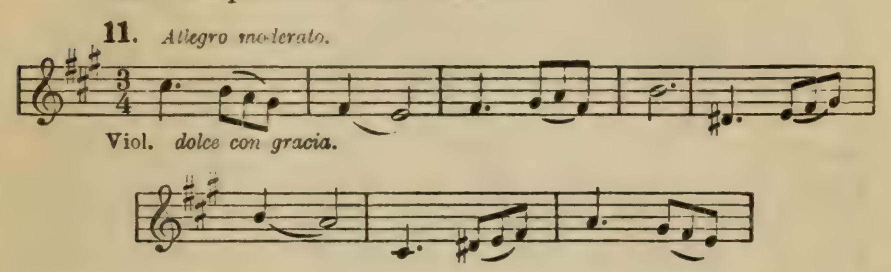
Urplötzlich aber ertönt in den Posaunen das „Schicksalsmotiv“ Fig. 1 mit seinem erschütternden Rhythmus; die Hoffnungslosigkeit, welche durch die absteigenden Gänge ausgedrückt war, ist jetzt fast verschwunden; es ist einem Gefühl der Kraft gewichen, das sich in einem kurzen Schmettern des ganzen Orchesters wie zu einem kühnen Entschlusse aufrafft. Wieder folgt der kurze, Heiterkeit und wiedergewonnene Ruhe darstellende Kanon Beisp. 8 und lässt den Satz in seligem Frieden sanft auskliugen.

III. Satz. Walzer. — Allegro moderato.

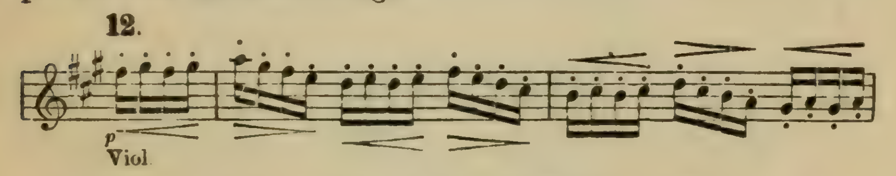
Aus der Einsamkeit der Natur werden wir durch den dritten Satz zurückversetzt in das fröhliche Treiben der Menschen. Die Russen lieben den Tanz, vor allem den Walzer, der allerdings bei ihnen anders, besonders schneller getanzt wird, als bei uns. In den Symphonien Tschai-

koffsky's finden wir an Stelle des Scherzos häufig den Walzer, welchem er dadurch einen Rang verschafft, den bei Haydn und Mozart das damals so beliebte Menuett einnahm.

Das Hauptthema des Walzers:



ist voll Anmut und einschmeichelnder Melodik. Es wird zuerst in gesteigerter Wiederholung von den Violinen vorgetragen, worauf Oboe und Fagott einen Nachsatz ausführen, den dann die Klarinette wiederholt. Hierauf ergreift letztere abermals die Hauptmelodie, die dann unter chromatischem Anstieg der Violinen, vom Chor der Holzbläser in neuer Weise durchgeführt wird. Aus dem Schlussmotiv entwickelt nun das Fagott ein durch seine graziöse Synkopierung im Nachsatz auffallendes Sätzchen, das im Verein mit den übrigen Holzbläsern wiederholt, unmittelbar in den Mittelsatz hinüberleitet. Dieser letztere wird vollständig von einer prickelnden Sechzehntelfigur:



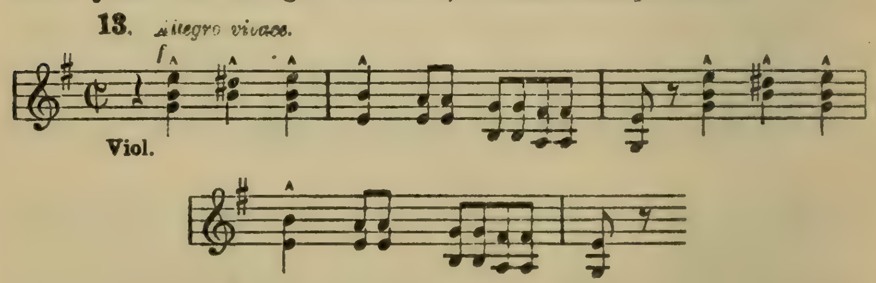
beherrscht, welche später, auf einen Takt verkürzt und unaufhörlich von einem zum anderen Instrumente überspringend, ein bewegtes Bild der Lebenslust und des bunten Treibens auf einem Balle schildert. Endlich setzt die Oboe wieder mit dem Hauptthema Beisp. 11 ein, worauf die flüsternden Sechzehntel verstummen und sich alles wieder ganz dem Tanze hingiebt. Die Synkopen führen diesmal zu einen

Anhange, der in seinem ersten Teile wiederholt, zwei Mal einen eigentümlich ernsthaften Ton anschlägt, wohl um auf das mahnende „Schicksalsmotiv" hinzudeuten, welches jetzt schattenhaft in der tiefen Lage der Klarinette ertönt.

IV. Satz. Finale. — Andante maestoso — Allegro.

Mit einer gewissen feierlichen Breite bringt das Finale jenes schon aus dem Anfang des Werkes bekannte Motiv Beisp. 1, welches, nachdem es uns in den Mittelsätzen mehrfach wie ein unheimlich drohendes Memento mori erschienen ist, hier in versöhnendem Dur erscheint, um später im Allegro zu glänzender Verherrlichung zu gelangen.

Die Violinen setzen mit dem Thema ein, das dann durch einen Nachsatz noch weiter ausgesponnen erscheint. Darauf ertönt in den Hörnern und Trompeten der scharfe Rhythmus des Motives, während die Streichinstrumente in stakkatierten Achteln zu einem wehmütigen Nachsatz ausholen. Die Streicher gerathen jetzt in eine schwirrende Triolenbewegung als Kontrapunkt zu dem in den Bläsern erscheinenden Thema, das unter wuchtiger Steigerung in seiner ganzen Ausdehnung wiederholt wird. Der elegische Nachsatz, welcher diesmal etwas weiter ausgesponnen ist, führt jetzt ins Allegro hinüber, dessen Hauptthema:



einer jener scharf markierten kurzen Tanzrhythmen zu Grunde liegt, wie sie der russischen Volksmusik eigentümlich sind. Solche Rhythmen, unaufhörlich wiederholt und ebenso unerschöpflich in stets neuem Gewande vorgeführt, wirken

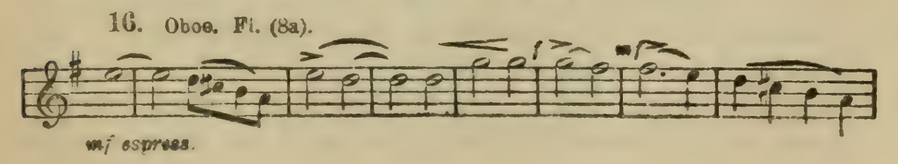
unwiderstehlich und versetzen den Hörer in eine Art Taumel. Eine im punktierten Rhythmus tanzende Figur:



schliesst sich an, wird wiederholt und geht in einen ebenfalls sich wiederholenden schwungvollen Kanon



über, der nach einer Versetzung in die Oberquarte einen gewaltigen Aufschwung nimmt und *fff* in eine Art Orgelpunkt, der in einem langsamen Triller des Basses besteht, ausmündet. Nach schnellem Rückgange zum ***p*** stimmen die Holzbläser ein zweites Hauptthema an,



das nach breiter Entfaltung ebenfalls kanonisch verarbeitet wird, worauf ein neuer, sich gewaltig steigernder Nachsatz unter beständigem Wiegen des Basses in das triumphierend in den Posaunen und Trompeten auftretende „Schicksalsmotiv“ überleitet. Zweimal ertönt dieses Thema in strahlendem C-Dur, von den Violinen in grosser Aufregung umschwirrt, dann setzt der lebhafte Tanzrhythmus des hier ein wenig veränderten ersten Themas wieder ein, alles in seinen wilden Taumel hineinziehend. Das Anfangsmotiv desselben erfährt jetzt unter dem aus der Tiefe chromatisch sich erhebenden Gebrüll der Bässe und Posaunen eine beinahe wütende Verarbeitung, bis die Bässe das zweite Thema mit äusserster Kraft anstimmen, das in freier Nachahmung von der Klarinette kontrapunktiert wird. Nun ertönt das Thema in den Holzbläsern, worauf die Bässe es in erneuter Wut eine Terz höher bringen. Bei abermaliger Beantwortung des Themas in der Oboe und Klarinette tritt Besänftigung ein. Das in den Streichern bis zur Raserei gesteigerte Tanzmotiv scheint völlig erschöpft. Doch plötzlich setzt es mit frischer Kraft wieder in den Bässen ein, während die Violinen eine Gegenmelodie kontrapunktieren; dann erscheint es *fff* in den Violinen, während die Bässe den Kontrapunkt übernehmen. Wir befinden uns in der Reprise des ersten Teiles des Allegro.

Am Schlusse dieser ganzen Wiederholung ertönt wieder der scharfe Rhythmus des Schicksalsmotives; doch ist es melodisch verblasst und in seinem strengen Wechsel zwischen Blech- und Holzbläsern von beängstigender Starrheit. Es kommt zu einem gewaltigen Ringen der auf einer kurzen Figur aus der Tiefe mächtig emporstrebenden Streichinstrumente mit dem von den hohen Bläsern im Unisono auf der Dominante **h** starr festgehaltenen Rhythmus des Schicksalsmotives, das endlich in einen verzweifelten Weheruf des ganzen Orchesters ausbricht. Da unter fürchterlichem Donner der Pauke bricht endlich der Bann: breit und gemessen in glänzendem E-Dur, umrauscht von schwirrenden

Triolengängen der Bläser, erscheint jetzt im Streicherchor das Schicksalsmotiv. Wie im Siegeszuge zieht es an uns vorüber in seiner ganzen aus der Einleitung bekannten Ausdehnung. Dann stimmen die Trompeten mit äusserster Kraft das in vollem Glanze erstrahlende, von dem wuchtigen Marschtritt der Bässe getragene Thema an. Die einstige Hoffnungslosigkeit im Nachsatze ist in freudige Begeisterung umgewandelt.

Wie im Fluge tauchen die Themen des Finale nochmals in gedrängter Folge vor uns auf, dann aber strömt die ungeheure Kraft des letzten Satzes in zahllosen Schlussfiguren prächtig aus.

Carl Beyer.

VI. Symphonie (H-moll).

(Symphonie pathétique, op. 74).

Wer Tschaikoffsky persönlich gekannt hat, diese weiche, fast mädchenhafte und doch in ihrer Richtung so zielbewusste Künstlernatur, findet den Menschen Tschaikoffsky in allen seinen Werken wieder, ebenso im kleinen Klavierstück wie in der grossen symphonischen Dichtung; höchstens kann es ihn verwundern, wenn einmal der Stockrusse, der Halbbarbar, in ihm losbricht und mit dem ganzen Orchester oder auch nur einem unter Doppeloctavenpassagen brausenden und brüllenden modernen Flügel wie ein ungezügeltes Steppenross durchgeht: nicht der sanfte, träumerische, sondern der rohe erbarmungslos dreinschlagende Tschaikoffsky muss ihn in Erstaunen versetzen.

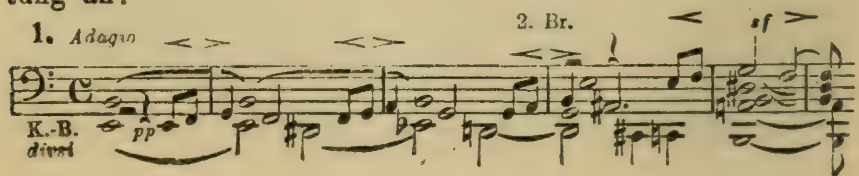
Tschaikoffsky ist mit der Musik unserer Klassiker innig vertraut; noch wenige Jahre vor seinem Tode huldigte er mit der Orchestersuite „Mozartiana" (op. 61) dem Genius des naivsten und formvollendetsten deutschen Meisters. Aber er hat sich gegen die durch die Romantiker angebahnten und durch die Neuromantiker oder „Neudeutschen" (die „Programmmusiker") weiter verfolgten und vielleicht bis an die Grenze der ästhetischen Berechtigung ausgebeuteten koloristischen Tendenzen nicht verschlossen, sondern vielmehr sich mutig in die vorderste Reihe der Vertreter der neuen Richtung

gestellt und eine Anzahl charakteristischer Orchesterwerke geschrieben, welche zu den besten Programm-Symphonien gezählt werden müssen. Ob er damit nicht manchmal seiner Muse Gewalt angethan, die ihm auf minder dornigen Pfaden reichen Lorbeer verhiess, ist eine Frage, deren Erörterung wir der Nachwelt überlassen dürfen. Einstweilen steht unsere Zeit noch zu sehr unter dem Banne der neuen Farbenwirkungen, welche seit Berlioz und Liszt das früher gültige Dogma von der Korrektheit der Zeichnung stark erschüttert haben; erst wenn die Wirkungen solcher Farbenmischung anfangen werden zu versagen, wird man dieser Frage näher treten dürfen. Die sechste Symphonie Tschaikoffsky's, sein Schwanengesang, der nur kurze Zeit vor seinem verfrühten Dahinscheiden (5. Nov. 1893, an der Cholera) beendet wurde, ist nicht eigentlich eine symphonische Dichtung, da sie die äussere Form der herkömmlichen Symphonie festhält, sowohl hinsichtlich der Gliederung in vier Sätze, als auch hinsichtlich des thematischen Aufbaues der einzelnen Sätze; sie hat auch kein ausgesprochenes Programm, denn die ziemlich allgemeine und vieldeutige Bezeichnung „pathétique", welche schon Beethoven einer vollständig das herkömmliche Schema wahrenden Klaviersonate gab, involviert auch für den Hörer von Tschaikoffsky's Symphonie keinerlei Verzicht auf die Logik des rein musikalischen formalen Aufbaues. Dagegen regt aber unzweifelhaft dieser Titel die Phantasie des Hörers in einer bestimmten Richtung, nämlich der des tragischen Pathos, an und unterstützt durch solche angeregte Phantasiethätigkeit die Wirkung der auf die Hervorbringung analoger Empfindungen angelegten Tonbilder. Eine Art Programm bedingt daher jede solche Bezeichnung allerdings, aber nur in so unbestimmten Umrissen, dass weder des Komponisten Phantasie dadurch behindert, noch des Hörers Genuss durch die Kontrole der Kongruenz zwischen Programm und Ausführung auf den Abweg fortgesetzten Kritisierens, das allen Genuss verdirbt, missleitet wird. Ganz auszuschliessen sind freilich beide Möglichkeiten auch selbst bei so allgemeiner

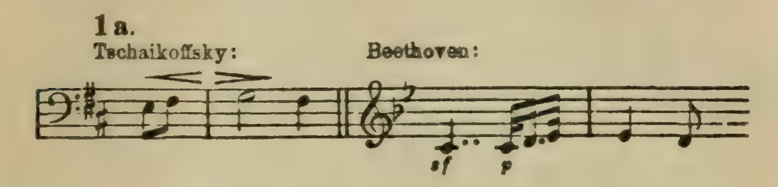
Bezeichnung nicht, sofern doch die unerbittliche Logik des wirklich musikalischen Hörers für alle die Episoden, welche der die Überschrift realisierenden Grundstimmung allzu fremd sind, eine innere Beziehung, wenn auch nur die des Kontrastes fordert. Dabei sind Missgriffe sehr leicht möglich und bleiben dem feiner besaiteten Hörer nicht verborgen; gerade der hohe Kothurn des tragischen Pathos schliesst alles aus (auch als Kontrast), was ans Sentimentale im vulgären Sinne des Wortes, oder an das Banale auch nur streift — und nach dieser Richtung ist vielleicht die Symphonie pathétique nicht ganz einwandfrei. Die Kantilene des zweiten Themas ist wohl, wenigstens für deutsche Ohren, nicht genügend erhaben über der Sphäre der Alltäglichkeit, um im Rahmen der übrigen Themen nicht etwas aufzufallen. Doch bitte ich diesen Vorwurf nicht zu scharf zu nehmen; vor allem dürfen wir nicht vergessen, dass wir einen russischen Komponisten vor uns haben, der uns neu und interessant erscheint, wo er den Ton des Volksliedes seiner Nation trifft, aber vielleicht banal, wo er einen uns geläufigen Weg einschlägt, der ihm neu erscheint. Ähnliches ist bei Berlioz oft genug zu konstatieren und mehr oder minder bei allen Ausländern nachweisbar, ausgenommen etwa die Italiener, mit deren musikalischer Empfindungsweise uns die letzten 300 Jahre mehr als genügend vertraut gemacht haben. Ich halte es nicht für überflüssig, diesen Punkt einmal zu berühren, um für die dem Deutschen eigene Bewunderung des Fremdländischen als solchem den Schlüssel zu finden und zugleich auch einer schiefen Beurteilung der Ausländer, da wo sie deutsch zu sein glauben, vorzubeugen!

I. Satz. Adagio und Allegro non troppo.

In der denkbar düstersten Färbung hebt die Einleitung an:



und stellt damit ein Motiv als Grundgedanken des Werkes auf, dessen Verwandtschaft mit dem Hauptmotiv von Beethoven's Sonate pathétique zu auffällig ist, als dass man sie angesichts des Titels der Symphonie ignorieren dürfte:



Aber während bei Beethoven das Motiv ein mit eiserner Faust in das Leben eingreifendes Schicksal verbildlicht, gegen welches vergebens das gequälte Menschenkind seine Hände flehend erhebt (♩.. *sf* = Schicksal *p* ♪♬♩ ♩ ♪ = Bitte), ringelt sich bei Tschaikoffsky dasselbe wie ein unheimliches Reptil heran (das Motiv immer höher emporsteigend), während der chromatisch abwärts tretende Bass gleichsam dessen Dimensionen immer grösser werden lässt.

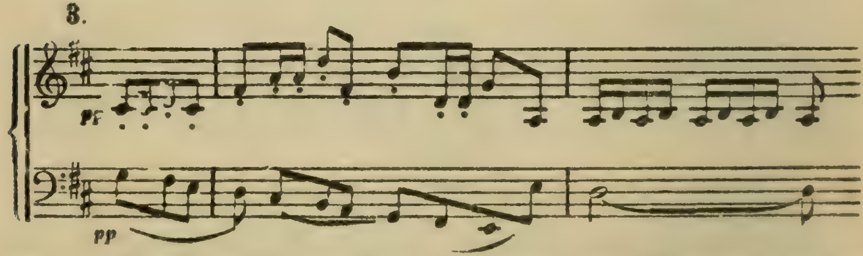
Diese Wirkung des Hauptmotivs tritt zunächst in den Hintergrund, wenn es in dem nach 18 Takten einsetzenden Allegro non troppo (♩ = 116) in verkürztem Maasse, zwar noch immer düster gefärbt (geteilte Bratschen und geteilte Celli) doch erheblich heller sich darstellt:





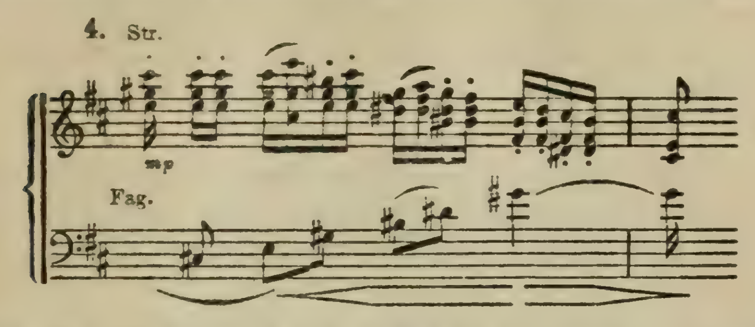
in welcher Gestalt es die Flöten und Klarinetten aufnehmen, das Finstere seines Charakters noch mehr verwischend, sodass dasselbe nicht mehr als Repräsentant des Schicksals, sondern vielmehr des Helden erscheint, dessen Thatendrang es ausdrückt. Der Ansturm wird nun allmählich heftiger (die Pausen verschwinden), das Kolorit durch Hinzutritt der Violinen heller; doch bleibt die Instrumentierung vorläufig noch immer eine auffallend zurückhaltende (die Kontrabässe treten wieder weg, das Blech ist noch ganz unbeteiligt), sodass die Tonrepetition der Celli wie nachher der Bratschen, wie ungestümes Herzklopfen wirkend, deutlich vernehmbar bleibt. Von den Neubildungen, welche sich zwischen den Hauptgedanken und das gesangsmässige zweite Thema einschieben, haben zwei Anspruch auf besondere Beachtung, nämlich zunächst ein rhythmisch pointierter Gedanke mit hastig springenden Triolen, kontrapunktiert durch unaufhaltsam vordringende Gegenmotive in glatten Achteln und Triolenbewegung:

8.

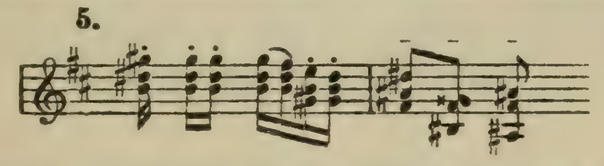


welche Kombination auch mit versetzten Stimmen weiter ausgebeutet wird. Da ringt sich zunächst im 1. Fagott ein

schmerzlicher Seufzer empor, während die Streichinstrumente in Sechzehnteln weitertändeln, kosend und beschwichtigend:



Auch dies Motiv wird mit vielleicht ein wenig zu ausgesprochen lyrischer Gliederung eine Weile fortgesponnen — viermal getreu wiederholt, das 2. und 4. Mal mit versetzten Stimmen, sodann nach Einschaltung eines fortschreitend harmonisierten nur halbtaktigen verwandten Zwischengliedes



noch einmal in Gis-moll, worauf wieder das Zwischenglied eintritt, diesmal zu einer stark instrumentierten Verdoppelung des Hauptmotivs mit dem zuletzt angeführten Motiv (4) leitend:

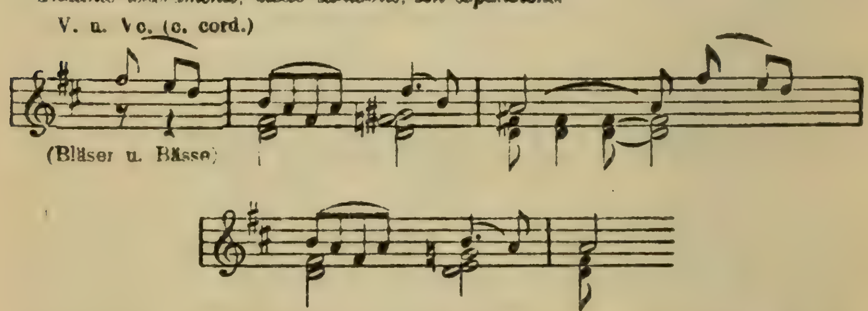


nach deren Ausbeutung und kurzer Steigerung durch weiteres Zerteilen der Motive in kleinste Atome das Tutti schnell zusammenbricht, um nach dumpfem Verhallen (Posaune und Tuba tief über bebenden Celli, welche zuletzt allein *calando* sich ausleben), dem zweiten Thema einen wirksamen Eintritt zu bereiten.

Dieses zweite Thema gehört nun zu den charakterisierten etwas gefährlichen Kantilenen, die wohl beim erstmaligen Hören durch einfachen Melodiezauber berücken, aber bald verblassen, weil sie zu sehr aus dem Gemeinempfinden heraus geschrieben erscheinen. Schon der Anfang ist uns auch bei erstmaligen Hören zu geläufig:

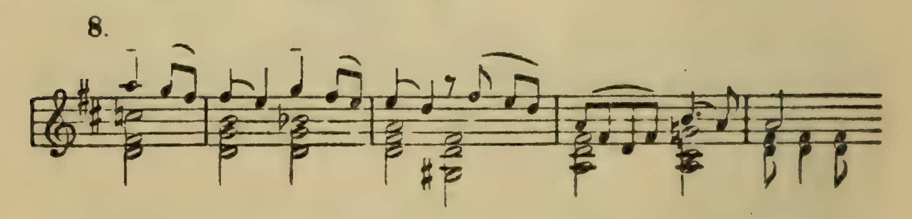
7.



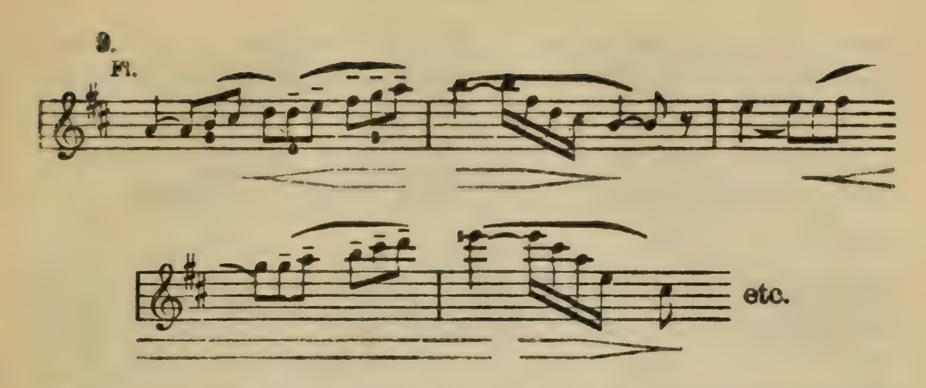


noch mehr aber die nächste Fortsetzung mit ihrer gar zu naheliegenden Imitationsweise:

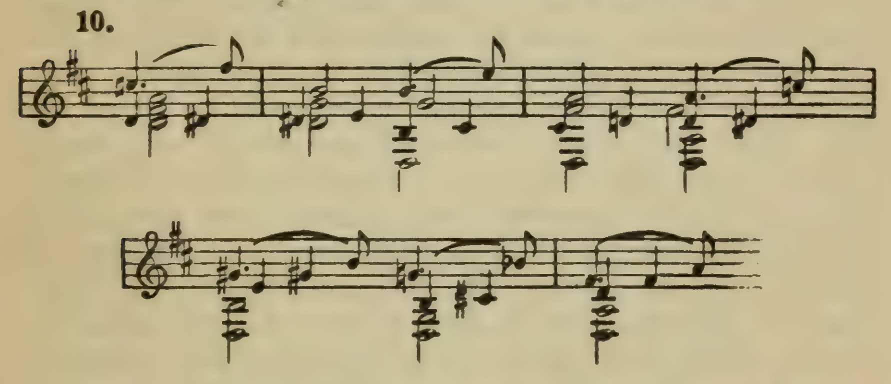
8.



Auch der den Holzbläsern gehörende zweite Gedanke des Gesangsthemas mit seinen stark an Raff's Manier gemahnenden Triolen:



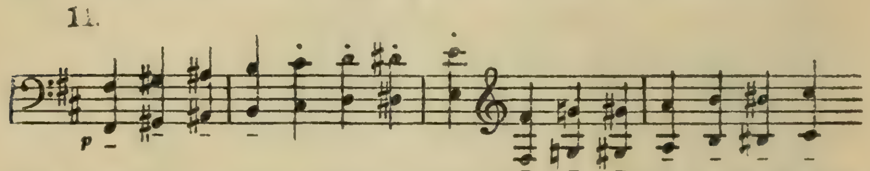
hält in zu bedenklicher Weise eine Art Romanzenton fest, um mit den übrigen Ideen wirklich verschmelzen zu können, und die Koda des zweiten Themas wahrt ebenfalls die für dasselbe durchweg charakteristischen liegenden Bässe:



Obendrein ist noch das zweite Thema durch Generalpausen zu Anfang und zu Ende (nach Ganzschluss in D-dur) vom Vorausgehenden und Nachfolgenden abgeschnitten und steht wie eine selbständige Episode — Satz im Satze da — ein Traum von Glück, ein Liebesidyll? Übrigens ist dasselbe sehr sorgfältig instrumentiert und solid kontrapunktiert und es scheint fast, dass wir seine Beziehung zu den andern Themen in gewissen scheinbaren Nebendingen zu suchen haben; sein zweiter Teil (9) hält in den Streichinstrumenten durchweg den Rhythmus ♫ ♩♩ | ♪ fest, der uns aus dem

ersten Nebengedanken des 1. Themas bekannt ist (3); auch meldet sich von Takt 5 ab in den Posaunen und Trompeten ein dem Charakter des Themas selbst fremdes Element von Energie und Konsequenz in Gestalt einer in Oktaven, zum Teil chromatisch ansteigenden Skala in Vierteln:

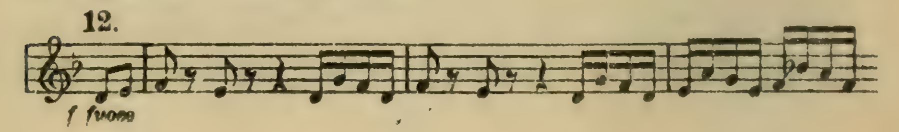
11.



die weiterhin getreu transponiert (von cis aus) wiederkehrt. Dieser Kontrapunkt dürfte wohl den Schlüssel für einen längeren Teil der Durchführung geben (S. 51—55 der Partitur). Ob aber nicht vielleicht der Komponist bereits in der Bassführung der Einleitung (1) auf die künftige Rolle dieser Tonleiterbewegung hinweisen wollte? Ein Blick auf den Bass von Fig. 3 legt sogar den Gedanken nahe, dass das ganze Gesangsthema vielleicht gar nicht ernstlich ein neues Gebilde sein soll, sondern vielmehr ein reicher melodischer Ausbau jener Nebenbildung des ersten Themas. Jedenfalls erscheint das 2. Thema bei der Annahme solcher Descendenz in ganz anderem Lichte. Dem Dirigenten erwächst aber aus solcher Erkenntnis die nicht leichte Aufgabe, den aufgewiesenen Skalenkontrapunkten erhöhte Beachtung zu schenken und zu sorgen, dass sie nicht für den Hörer verloren gehen.

Nach dieser Erörterung ist die Durchführung leicht verständlich. Dieselbe beginnt unmittelbar nach dem *pianissimo*-Abschluss des 2. Themas, zerstört mit einer jähen Dissonanz (*tutti ff*) die Stimmung und führt mit einigen unbarmherzigen Streichen (über der Bassführung *c*, *h*, *b*, *a*) auf den Quartsextaccord *a*, *d*, *f*, unmittelbar nach welchem (ohne Pause) eine Fugierung des ersten Hauptgedankens in folgender Gestalt erfolgt:

12.





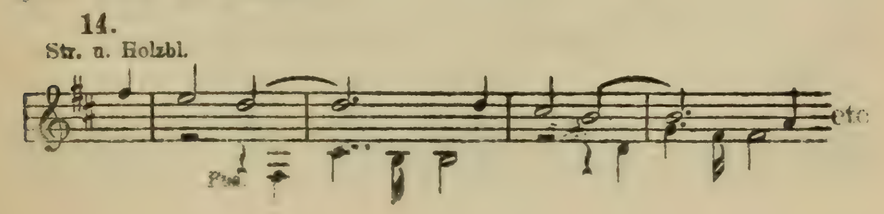
In dieser Form tritt dasselbe nacheinander in D-moll, A-moll, E-moll und H-moll auf, worauf die Fugierung aufgegeben und nur das Figurationsmotiv ( ) beibehalten wird, während der Fig. 8 notierte Teil des 2. Themas in den Bläsern auftritt (in längeren Noten); allmählig geht daraus das Skalenmotiv (Fig. 11) hervor, das sodann in gerader und Gegenbewegung längere Zeit allein herrscht, gesteigert bis zum *fortissimo* und wieder zurücksinkend ins *pianissimo*, aus welchem, das Ende der Durchführung verkündend, das erste Hauptmotiv auftaucht, zunächst noch verengt ( ) in den Streichern, aber allmählig über chromatisch aufrückendem Bass verstärkt, bis es mit wieder erreichtem H-moll in stärkster Instrumentierung (*tutti fff*) in seiner ursprünglichen Gestalt vollständig wiederkehrt (Fig. 2). Die Nebenglieder (Fig. 3 und 4) kehren nicht wieder, sondern statt ihrer wird der Hauptgedanke breit fortgesponnen, mehrmals mit Verwertung des chromatischen Bassganges. Das *decrescendo* vor dem abschliessenden Wiedereintritt des 2. Themas (über Orgelpunkt auf *fis*) lässt eine Bildung merklich hervortreten, welche im ersten Teile bei der Weiterentwicklung des Fig. 9 notierten Gedankens als Nebenstimme sich zuerst zeigte:

13.



jetzt aber so aussieht:

14.



Das Gesangsthema folgt sodann in H-dur, glänzend instrumentirt, zum *fff* gesteigert und wieder ins *pp* zurücksinkend mit leisem trauermarschartigen Nachspiel über achtmal die H-dur-Tonleiter herabsteigendem Streichorchester (zuletzt nur Bässe).

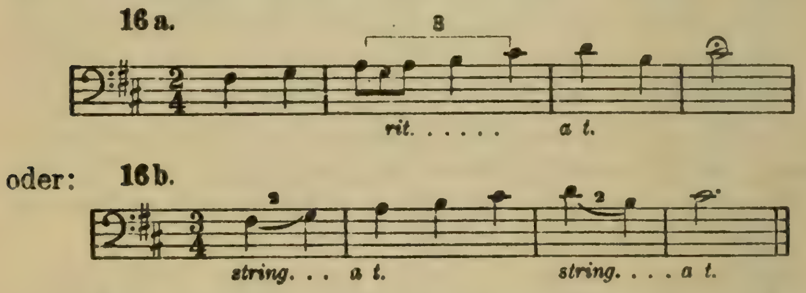
2. Satz. Allegro con grazia.

Dieser Satz ist wohl eine der gelungensten Lösungen des Problems eines durchgeführten fünfzähligen Taktes:

15. Celli

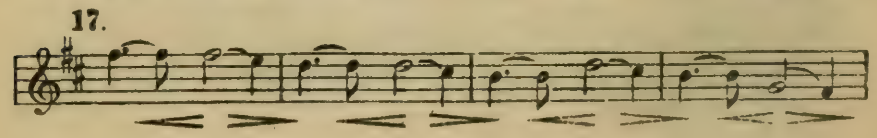


Für unser Gefühl ist der fünfteilige Takt als solcher nicht möglich, sondern wird als eine Modifikation des 3×2 oder der 2×3 teiligen aufgefasst mit leichter Beschleunigung oder Verlangsamung der einen oder der anderen Hälfte:

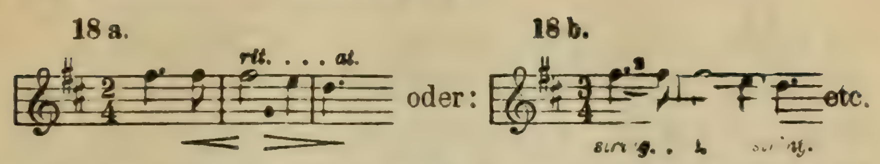


Nur unter Empfindung solcher fortgesetzten Temponüancierung ist es möglich, über die interessenlose Verfolgung der Einzelzeiten hinauszukommen. Das vorliegende Stück erscheint, so verstanden, als ein pantomimischer Tanz von nobler Haltung und fein abgetöntem Ausdruck. Das Trio hält streng dieselbe Art zweitaktiger Gliederung fest:

17.



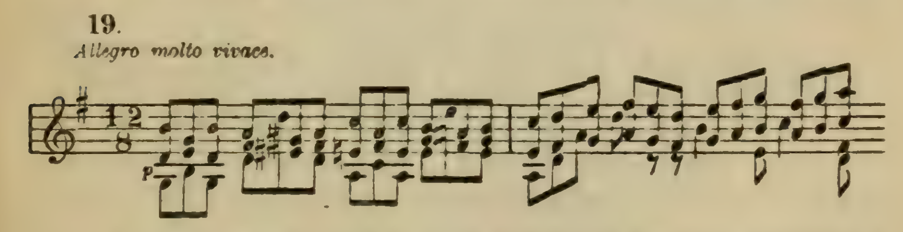
was wiederum zu verstehen ist



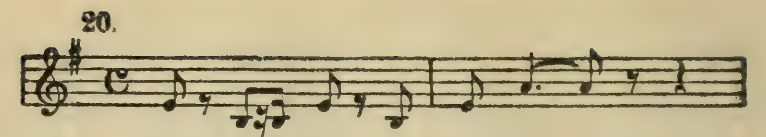
d. h. wenn man für die ersten 2 und die letzten 3 Viertel des $^5/_4$-Taktes je eine Halbe als eigentliche Zählzeiten sich denkt, so ist jedesmal die zweite (leichte) Zeit des Taktes (der Auftakt) verzögert, was als Widerspruch gegen die natürliche agogische Nuancierung den Eindruck graziöser Koketterie macht. Der Satz gehört zu den seit Beethoven's 7. u. 8. Symphonie so beliebt gewordenen, das Adagio und Andante der Symphonie ersetzenden feingegliederten und durch zu schnelle Temponahme gar leicht ruinierten langsamen Allegretto-Sätzen.

3. Satz. Allegro molto vivace.

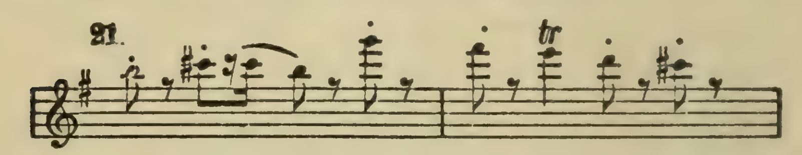
Der dritte Satz ist ein echtes Scherzo von ausgelassenem Tarantellen-Charakter; die Instrumentierung ist äusserst raffiniert (zu der üblichen Besetzung, welche im ersten und zweiten Satze bereits durch Hinzufügung einer Tuba zu den 3 Posaunen erweitert ist, kommt hier noch das Schlagzeug Becken und grosse Trommel). Der Anfang ist zart und duftig (geteilte erste Violinen und geteilte Bratschen):



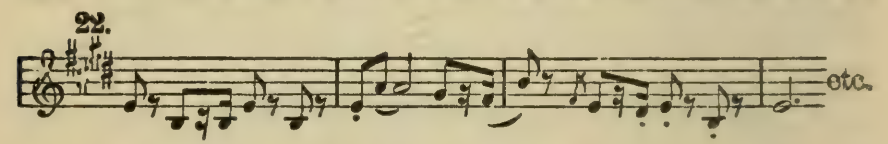
In dieser Weise gehts zunächst durch 8 Takte, wechselnd zwischen Holzbläsern und Streichorchester. Bereits im 9. Takt aber zeigt sich, dass diese Achteltriolen nur als Begleitung gemeint sind, indem in der 1. Oboe ein marschartiges Motiv



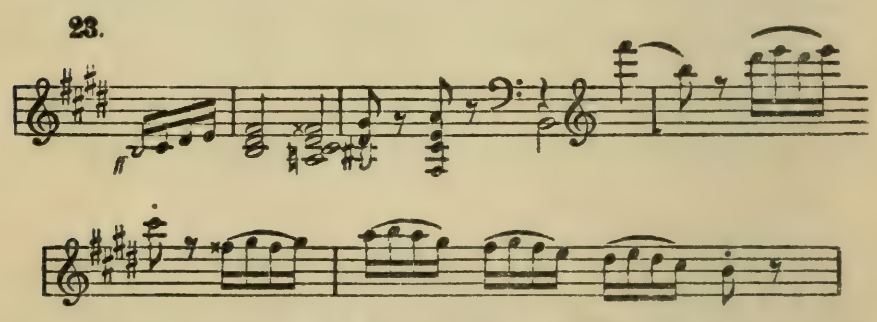
auftaucht, welches allmählich immermehr hervortritt und schliesslich, zum langausgesponnenen Marsche ausgewachsen, vollständig dominiert. Seine Rolle ist bereits deutlich in dem Moment, wo es die ersten Violen ergreifen:



doch zeigt es seine wahre Gestalt erst mit Eintritt des E-dur:



Ein hervortretender Zwischengedanke ist nur noch das stramme:



Der zweite und dritte Satz stehen wohl kaum in programmatischer Beziehung zum Titel der Symphonie, sondern verdanken ihre Entstehung dem Anschluss an die übliche Viersätzigkeit der Symphonie. Doch bilden sie treffliche Kontraste gegen den ersten und letzten Satz, indem sie die Seele von den letzten Dingen ab in des Daseins heitere Wirklichkeit ziehen.

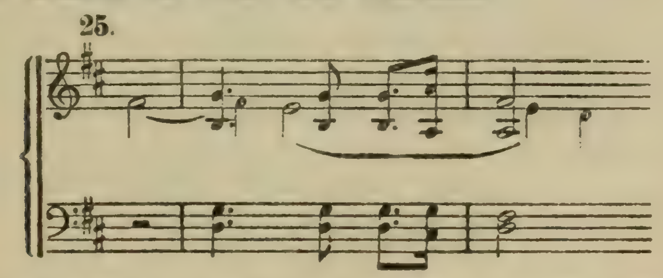
4. Satz. Adagio lamentoso (largamente).

Der letzte Satz ist nur eine Art Epilog. Wenn dem Komponisten ein Programm für seine Symphonie vorschwebte — was ich nicht zu vertreten wage — so gilt dieser Klagegesang wohl dem auf dem Felde der Ehre zu Tode verwundeten Helden (denn das Marschthema des dritten Satzes entfesselt zuletzt alle Kräfte des Orchesters und kann wohl die Vorstellung einer heissen Feldschlacht erwecken); ein einzelner leiser (*p*) sehr lange nachhallender Tamtamschlag inmitten des Satzes bezeichnet dann den Moment, wo seine Leiden ihre Endschaft finden. So verstanden, rundet sich der eigentlicher thematischer Kontraste und Entwickelungen entbehrende Satz zu einem anschaulichen wirkungsvollen Bilde ab. Das klagende Anfangsmotiv zeigt sich zuerst in einer durch fortgesetzte Stimmenkreuzungen seine einfache Natur verhüllenden Gestalt:

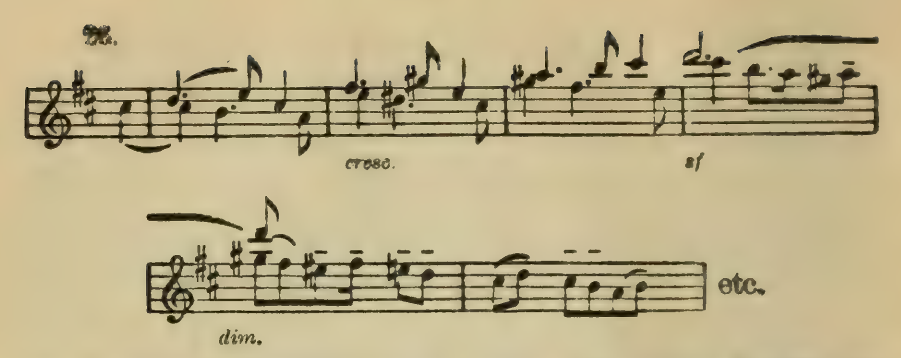


wobei die weiten Intervalle der einzelnen Stimmenschritte den Ausdruck wesentlich verstärken (weiterhin geben die Stimmen die Kreuzung auf.)

Gefasst erkennt der Held sein Schicksal:

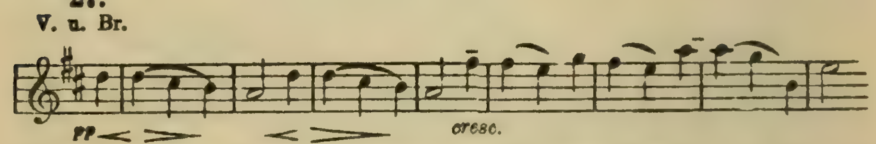


wenn sich auch seine Lebenslust noch einmal gegen den Todesgedanken aufbäumt:



um in dumpfer Resignation zu enden (die beiden Fagotte bis Kontra-*H* hinab sinkend). Das Nahen des Todes lenkt die Blicke des Todwunden rückwärts auf sonnenhelle Tage seines Lebens; wie eine Erinnerung an das Gesangsthema des ersten Satzes taucht über leise bebenden Horntönen die den Hauptinhalt dieses Satzes bildende Kantilene auf:

27.



zuerst *piano* aber mehr und mehr gesteigert zur Lebenswahrheit erhitzter Fieberphantasie, die aber zuletzt jäh das Bewusstwerden der Wirklichkeit durchbricht (*ff*-C-Dur-Acccord. Generalpause!); wieder ertönt das klagende Anfangsmotiv das diesmal länger durchgeführt wird, zuletzt auf Orgelpunkten über E und Fis zum schmerzvollen Todeskampfe gesteigert: *cresc.* bis *fff* und schnelles Zurücksinken ins *p* (Tamtam); feierliche Posaunenaccorde (*p*, mehr und mehr verhallend) verkünden, dass das diesseitige Leben zu Ende ist. Die letzten Takte sind Nachklänge der Kantilene (Fig. 27) über Orgelpunkt auf *H*.

Dr. Hugo Riemann.

Peter Tschaikowsky.

(1840—1893.)

Capriccio Italien.

Für grosses Orchester.

Erläutert von **Hermann Teibler.**

Das im Jahre 1880 entstandene Capriccio Italien ist eine musikalische Reminiscenz an Tschaikowsky's Aufenthalt in Florenz, woselbst er das in dem Werk zur Verwendung gelangende Themenmaterial gesammelt hat. Die Komposition, welche dem berühmten Cellisten Davidoff gewidmet ist, gilt sowohl hinsichtlich ihres rein musikalischen Gehaltes, wie auch ihrer ganzen Anlage, die dem berüchtigten Genre des Potpourri allerdings weiter, als es wünschenswert wäre, entgegenkommt, als ein weniger hervorragendes Produkt ihres Schöpfers. Den eben genannten Schwächen gegenüber spielt Tschaikowsky den starken Trumpf seiner glänzenden, raffinirten Orchestrirkunst aus, und thatsächlich ist es ihm mit Hilfe dieses von ihm virtuos gehandhabten Ausdrucksmittels gelungen, ein Tonstück von zwar äusserlich, aber doch unmittelbar zündender Schlagkraft hinzustellen, „den rohen, wertlosen Scherben eine glänzende Fassung zu verleihen". Wer in Tschaikowsky's geistige Werkstätte einen tieferen Einblick genommen hat, wird zugeben, dass er auch hier genau das erreicht hat, was ihm vorschwebte: einen vollwertigen Beitrag

zu dem wenig kultivirten Genre der „höhern Unterhaltungsmusik“ zu geben.

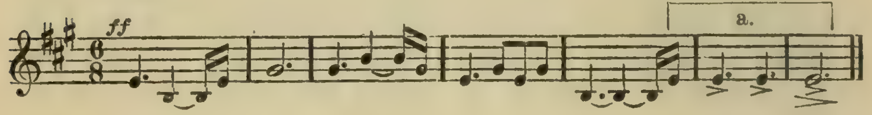
Die Besetzung des Werkes das bei Rahter in Hamburg auch in den üblichen Klavierbearbeitungen erschienen ist), besteht neben dem Streichquintett aus 3 Flöten nebst Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Englisch Horn, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Pistons, Trompete, 2 Tenor-Posaunen, 1 Bassposaune, Tuba, Pauken, Glockenspiel, Triangel, Tambourin, Grosser Trommel, Becken und Harfe.

Die mehrfach wechselnden Tempobezeichnungen ergeben die natürlichen Abschnitte der nachfolgenden Erläuterung.

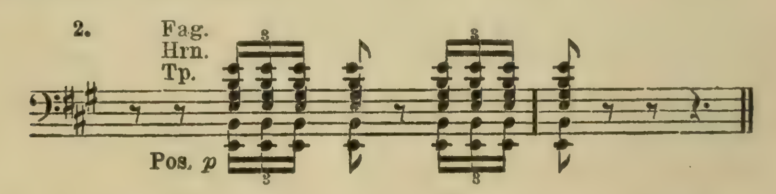
Andante un poco rubato (A dur).

Das Tonstück wird durch eine frische Trompetenfanfare eingeleitet:

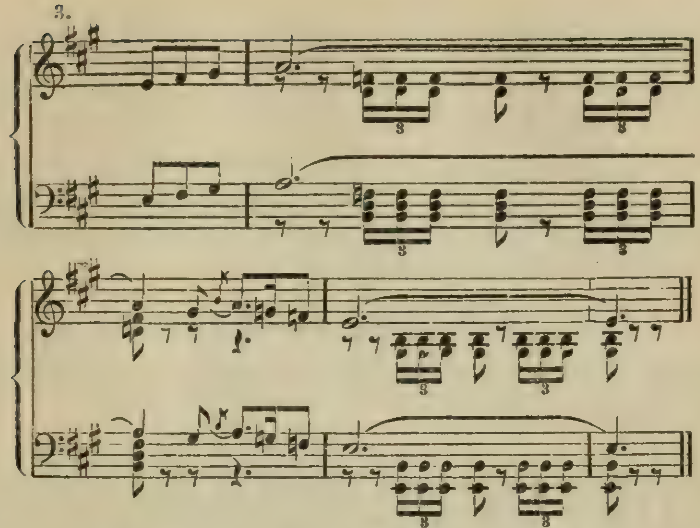
1. Trompete.



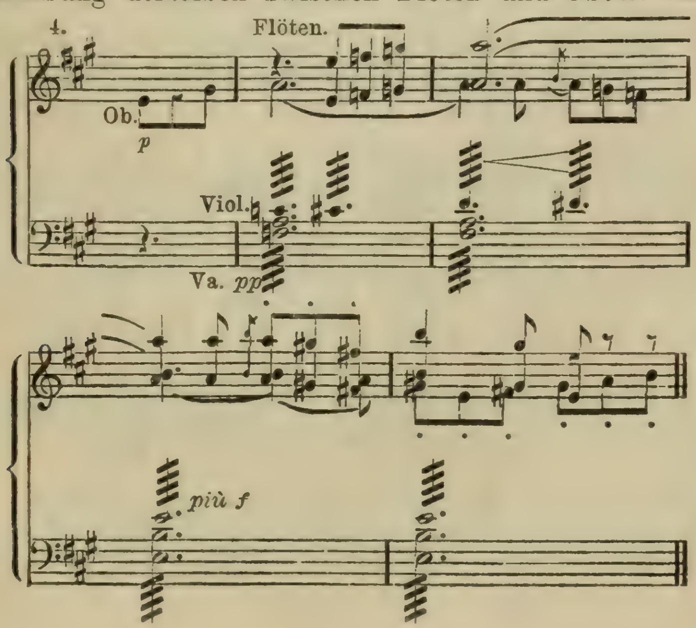
auf deren Schlusston *e* sich im Rhythmus der überklammerten Noten (*a*) durch Hinzutreten aller Holz- und Blechbläser die Dreiklänge von C dur, G dur, A moll und E dur folgen; mit letzterem ist das *ff* erreicht und der verklingende Dreiklang wird von Fagott, Hörnern und Blechbläsern in folgendem Rhythmus übernommen:



auf ihm baut sich nun das Hauptthema des Andante, ein ernster Unisonosatz der Streicher (ohne Contrabass) auf.



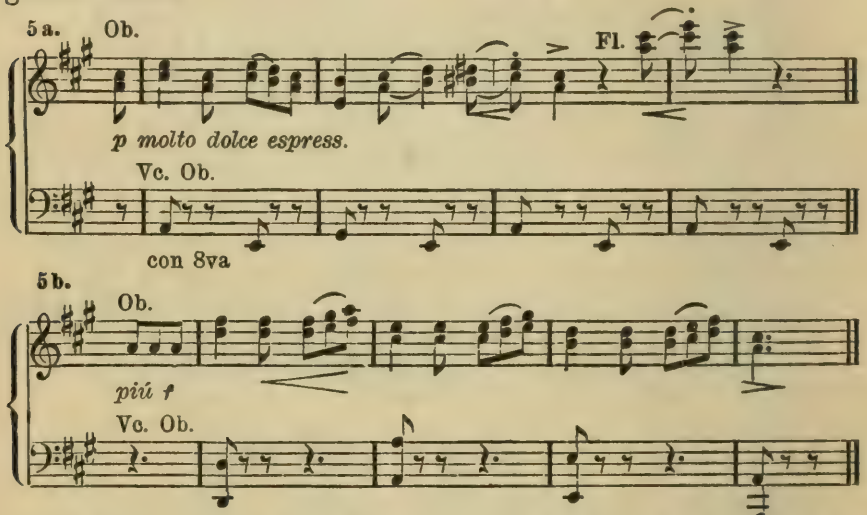
Das zehntaktige Thema wiederholt sich nochmals in gleicher Form, nur melodisch breiter und nachdrücklicher ausgestaltet, dann tritt mit einem zarten Tremolo der Geigen und Violen, F dur beginnend, eine Variante des Themas, eine canonische Durchführung derselben zwischen Flöten und Oboen ein.



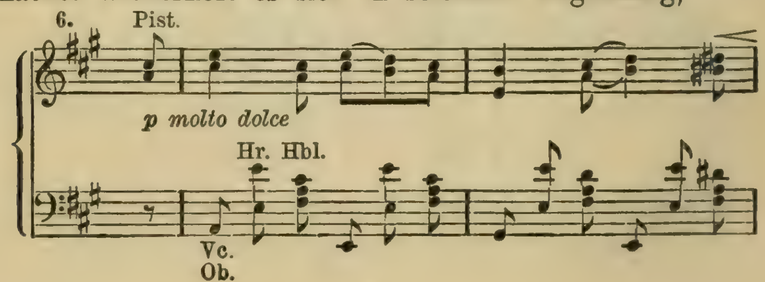
Sie steigert sich in heftigem Stringendo und Crescendo bis zum vollen E dur-Dreiklang der Holzbläser und tremolirenden Streicher und unter solennen Beckenschlägen setzt auf dem gehaltenen Accord die Einleitungsfanfare in Trompete und Piston aufs neue ein. Die Begleitungsfigur 2, diesmal in den Streichern, und das Thema 3, jedoch in Fagott und Englisch Horn, folgen, immer mehr verklingend, bis nur noch Bässe und Celli leise überleiten zum

Pochissimo più mosso (A dur),

dessen Hauptthema sie bei seinem ersten Auftreten zu begleiten haben

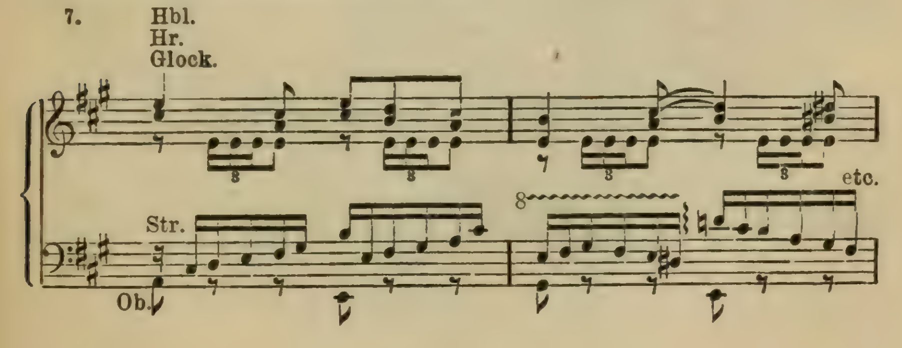


die immer glänzendere Variirung dieses Sätzchens von echt italienischem Gepräge bildet den Inhalt der ganzen Episode. Zunächst wiederholt es sich in reicherer Begleitung,

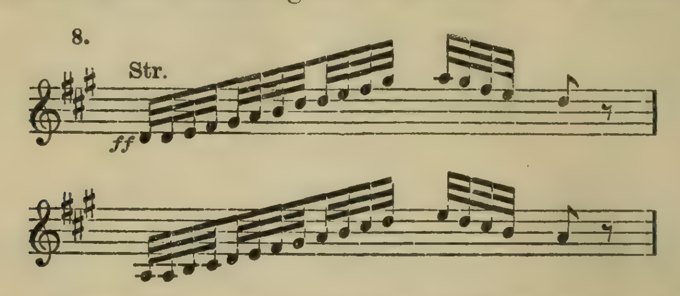




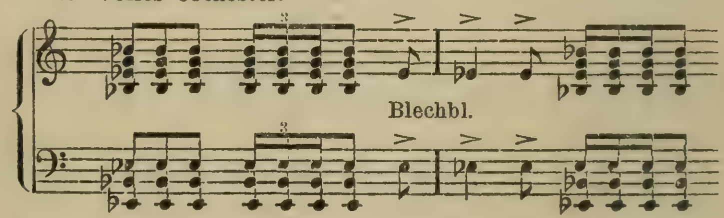
von den Pistons vorgetragen mit dazwischen gelegten Sechzehnteltriolen der Streicher, während beim Eintritt von 5 b die Geigen die Melodien übernehmen und leichte Terzentriolenläufe in den Klarinetten und Fagotten auftreten. Die tiefen Streicher haben breite Accordpizzicatos. Dann tritt die zweite Variation, ein wahrhaft raffinirtes Instrumentir-Kunststück, ein: Das Thema in den Holzbläsern mit zweistimmigem Glockenspiel; die Begleitungsfigur in Piston, Tenor-Posaune, Trompete, Becken und Triangel. Dazu ein Pizzicatosechzehntellauf:



Mit Eintritt von 5b wird ein vom vollen Orchester markirter *ff*-Schlag erreicht. Von hier jagen die Streicher — die Melodie bleibt in den Holzbläsern und Hörnern — in unaufhörlichen Zweiunddreissigstel-Läufen auf und nieder:



und in dieser Weise rollt sich das Thema vollständig ab, bis es auf dem rüttelnden Rhythmus des vollen Orchesters in Es dur stehen bleibt:



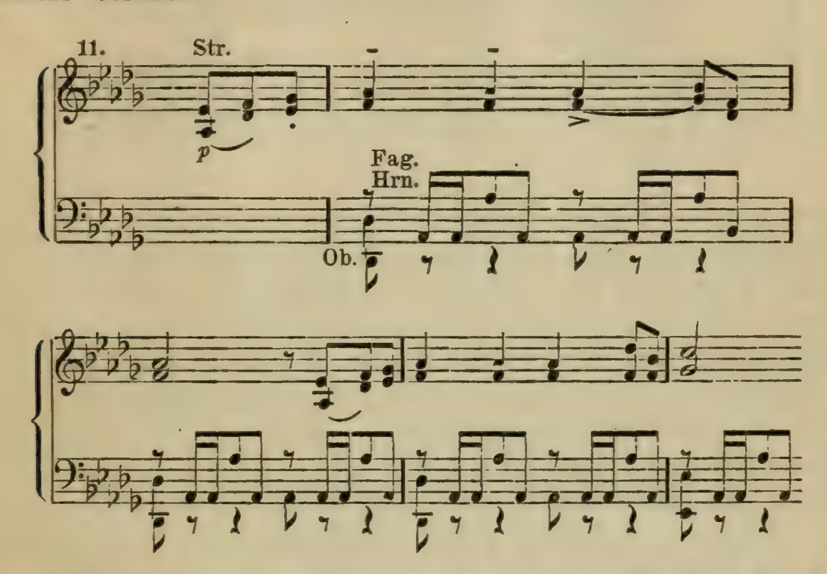
Derselbe führt zum

Allegro moderato (Des dur).

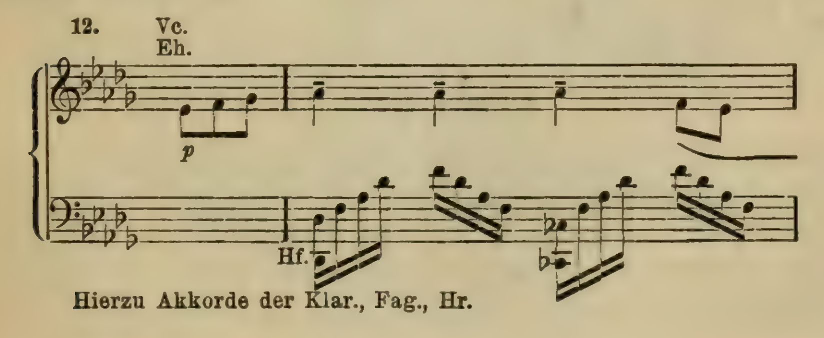
Das eigentliche Hauptthema dieses Teiles wird durch eine pikant rhythmisirte Volkssangweise, von den Streichern mit Springbogen begleitet, eingeführt:



Daran schliesst sich unmittelbar das Hauptthema, einer jener lau-sentimentalen italienischen Volksgesänge, die durch ihre flache Melodik so recht das Characteristicum des Gassenhauers besitzen.



Tschaikowsky legt die Melodie in die Streicher, an der Begleitung beteiligen sich Englisch Horn, Horn, Fagott, kleine Trommel und Harfe. Nach vollständiger Durchführung der Melodie gelangen in einem Zwischensätzchen Cello und Englisch Horn zum Wort, von reicheren Harfenarpeggien und Hörnern begleitet und immer von einem Achtelgang der Streicher unterbrochen:





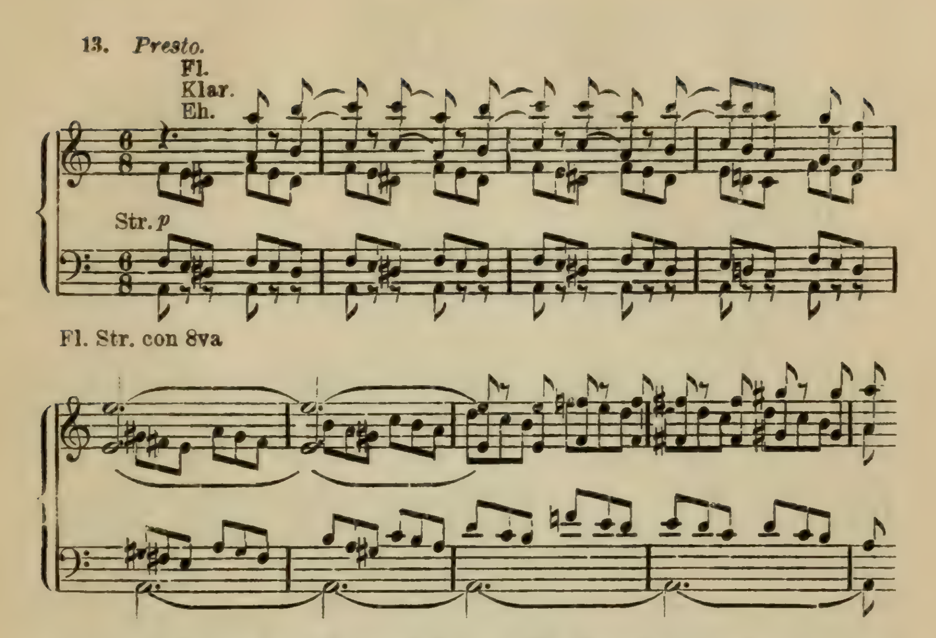
Dann setzt nach einer Unisonosteigerung der Geigen und Violen und einem heftig zur Höhe strebenden Streicherlauf das Hauptthema 11 wieder ein, und zwar in Flöten, Englisch Horn und Piston, mit Triangelschlägen und dem tremolirten hohen *as* der Geigen und Violen, während die Bässe sich in der bekannten Rossinischen „Brillen"figur ergehen, und die Harfe ebenfalls das *as* in Achtelschlägen festhält. Schliesslich nehmen die Hörner nochmals das Thema auf und führen es zögernd zu Ende; die Bässe halten das *des* fest, Violen und Celli, dann die Geigen unterlegen der Melodie leise Sechzehntelgänge, bis die zwei Hörner endlich allein, zum

Andante (Des dur)

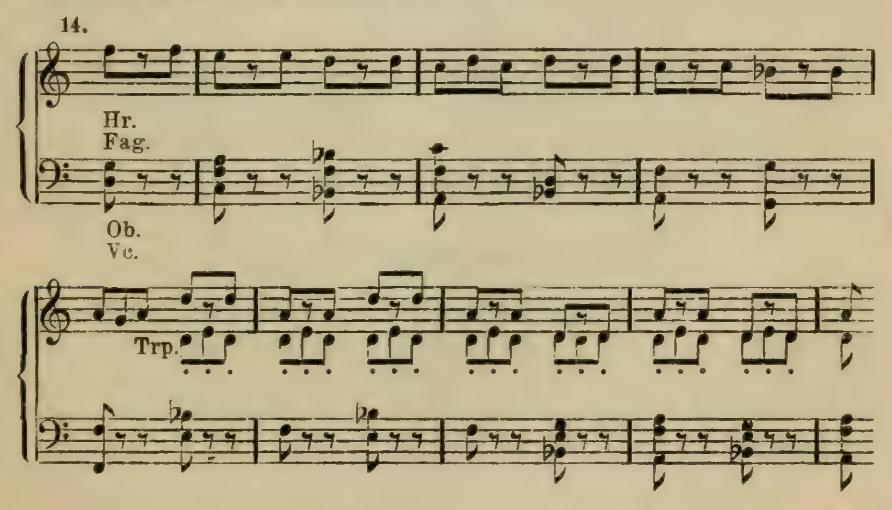
führen, welches in etwas veränderter Instrumentation, seinem ersten Auftreten (Beisp. 3) entspricht und hier die episodische Aufgabe einer Überleitung zum Finale zu erfüllen hat, dessen Beginn nach einem Unisono stringendo der ersten Geigen und Violen mit dem

Presto (A moll)

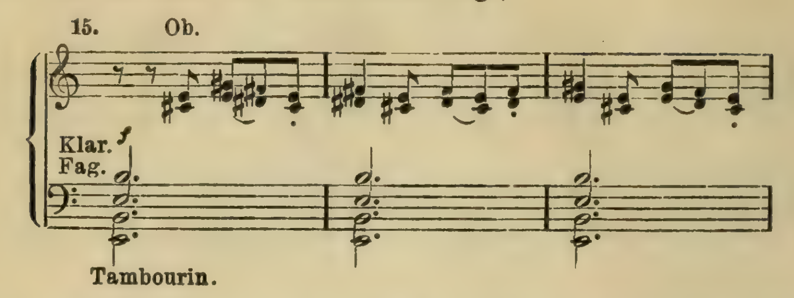
erreicht ist. Damit sind wir mitten in die überschäumende, leidenschaftliche Fröhlichkeit des neapolitanischen Volkslebens versetzt; mit ungestümer Lustigkeit beginnt die Tarantelle ihren Zauber auszuüben. Unermüdlich kehrt ihr Thema wieder:



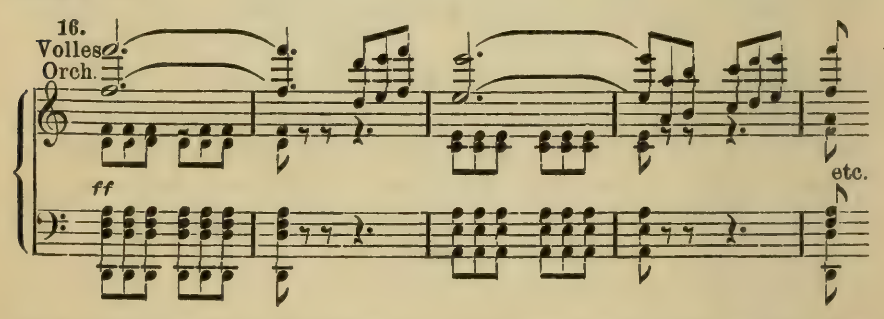
mit atemraubender Hast wird es zu immer höherem orchestralen Glanz emporgeführt. Besonders reizvoll ist die Wendung nach C dur, wo die Melodie in den hohen Flöten und ersten Geigen gegen einen chromatischen Achtellauf der zweiten Geigen anzukämpfen hat. Volle spontane Lebensfreude tritt mit dem folgenden, neuen Thema ein:



dem ein Moment des Ausruhens folgt,



um freilich sofort in ein lustiges Tonspiel mit dem kleinen Oboenmotiv (*a*) überzugehen; dann wird wieder ins Hauptthema (13) zurückgeeilt, das nun sämtliche Streicher und Holzbläser im *ff*, mit chromatischen Achtelläufen versetzt, verfolgen, bis folgender Ausbruch kräftiger Lebensfreude erreicht ist:



Und nun stürzen Holzbläser und Streicher mit einem absteigenden, immer wuchtiger und langsamer werdenden Gang, dem schliesslich die Posaunen und Tuba ihre schweren Accente verleihen, in den Seitensatz, das

Allegro moderato (B dur).

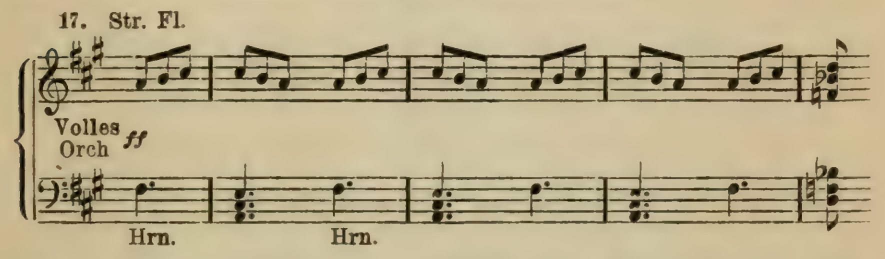
das in üppigster Ausmalung durch das ganze Orchester und durch Aufgebot seiner ganzen fast brutalen Kraft das Thema 5 a b, in den breiten $^8/_4$ Takt gedrängt, vollständig wiederholt; damit ist der Höhepunkt des Werkes überschritten; mit dem folgenden

Presto (A dur)

beginnt die Coda. Das Tarantellenthema wird mit einem colassalen Orgelpunkt der Pauke und Bässe, im *pp* beginnend, bis zur Entladung der vollen Orchestermasse emporgetrieben, welch letztere im

Più presto

mit der unermüdlich sich drehenden Phrase:



den Charakter ekstatischen Tanztaumels erreicht hat. Nach einer Ausbeugung nach Es dur erreicht die Schlusswendung im $^2/_4$ Takt des

Prestissimo

wieder den A dur-Dreiklang, den sie bis zum Ende festhält, während Geigen und Flöten das durch Verkleinerung noch intensiver, fanatischer wirkende Thema 17 ruhelos wiederholen, bis ein aufwärts strebender Achtellauf und die ihm folgende knappe Schlussbildung der Volks-Scene ein Ende bereitet, die im Glanze einer wahrhaft exotischen Farbenpracht an uns vorübergezogen ist.



Peter Tschaikowsky.

(1840—1893.)

Erste Suite, D moll, für grosses Orchester.

Op. 43.

Erläutert von Hermann Teibler.

Die im Jahre 1879 entstandene erste Suite von Peter Tschaikowsky gilt als eines seiner bedeutendsten Orchesterwerke, dankt aber diesen Ruf sicher nicht ihrer Gesamtformung, die selbst für den Begriff der Suite zu locker scheint, sondern dem hohen Wert einzelner Sätze, auf den ich bei der Analyse derselben zurückkommen werde. In keinem Werke des Komponisten dürften seine Vorzüge und Schwächen so hart und unvermittelt nebeneinander stehen. Neben Beispielen einer ganz wundervollen kontrapunktischen Kunst und deutscher Gedankentiefe finden sich solche einer bei Tschaikowsky ganz seltenen Allerweltsphysiognomie, eines oberflächlichen Einmalens kleiner Gedanken in altbekannte Formen. Die ganze weite Strecke des Raumes, der hier vom Genie zum geschickten Faiseur durchmessen wird, ist erst übersichtlich, wenn man den ersten neben den vierten Satz hält. Letzterer ist ein einziger Instrumentaleffekt „der mit den Mitteln des grossen Orchesters eine Spieldose nachahmen will“ und sicherlich von Tschaikowsky selbst, als er ihn nachträglich der Suite einverleibte, in seinem wirklichen Werte richtig er-

kannt worden, wenn er ihm in der Partitur ein verschämtes ad libitum vorausstellte. Kaum wird es aber einen Dirigenten geben, der von der erlaubten Weglassung Gebrauch machen wird.

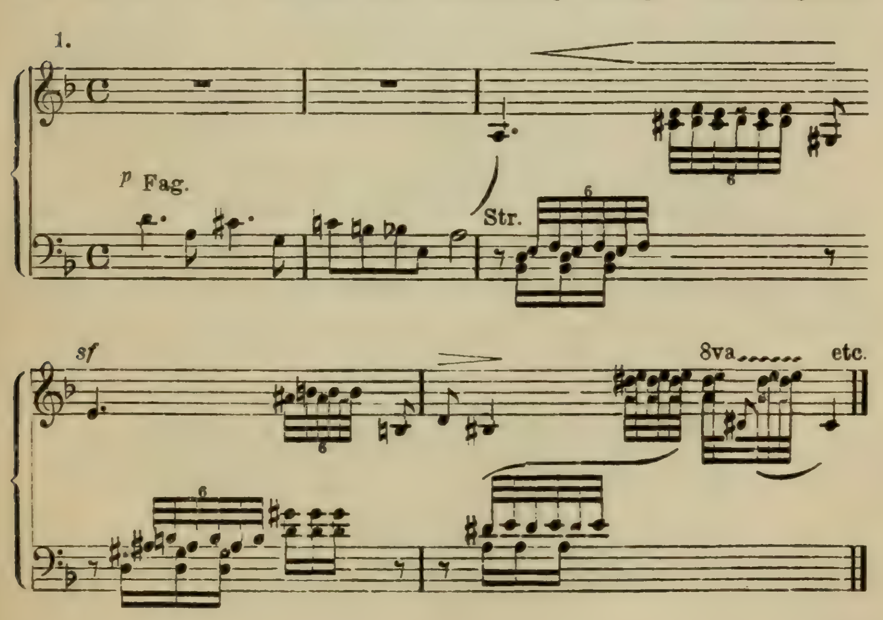
Die Suite (erschienen bei D. Rahter, Hamburg) erfordert folgende Besetzung: Streichquintett, 2 Flöten und Piccolo, je 2 Oboen, Klarinetten und Fagotte, 4 Hörner, Trompeten und Pauken, Triangel und Glockenspiel.

I.

a) **Introduzione** (Andante sostenuto C, D moll).

b) **Fuga** (Moderato e con anima C, D moll).

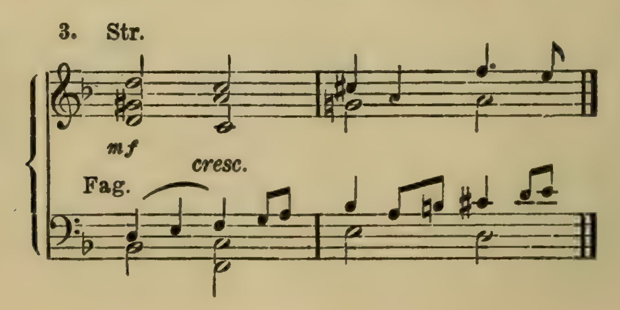
In künstlerischem Sinne ist dieser Satz sicherlich der bedeutendste der ganzen Suite; die breite Einleitung ist von grosszügiger Pathetik durchdrungen, die Fuge ein kontrapunktisches Meisterwerk, dabei durchaus in sich geschlossen und niemals in das breite Fahrwasser der technischen Spielerei auslaufend. Das Thema der Einleitung bringen die Fagotte:



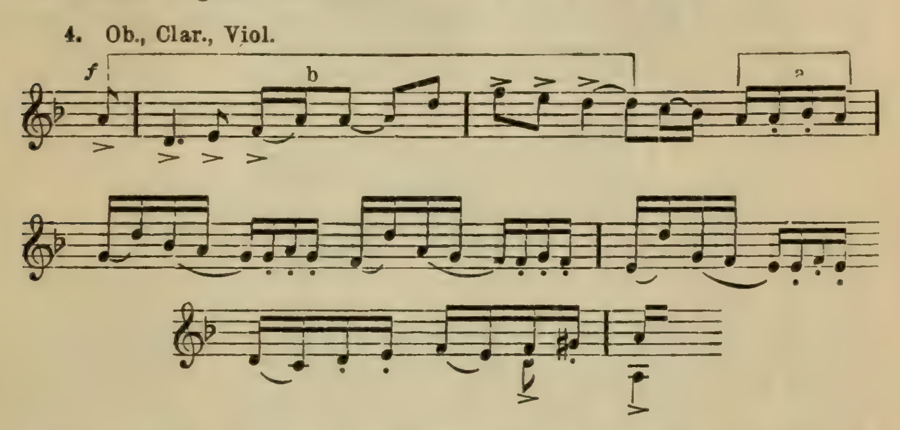
Es beugt sich über den verminderten Septimakkord von *cis* und steigt langsam zur Tiefe, während die gedämpften Streicher mit einer unstäten 32 tel-Figur aufwärts schwirren. Nach 15 Takten ist mit dem verklingenden Sextakkord auf *cis* eine Fermate erreicht. Das gleiche Spiel wiederholt sich nun in umgestellter Instrumentierung: das Thema (in Amoll beginnend) in den Geigen, die Begleitung bei den Holzbläsern, der Abschluss auf dem Sextakkord von *gis*. Nun beginnen die ersten Geigen ein ruhiges, beschauliches Thema (ohne Sordinen),



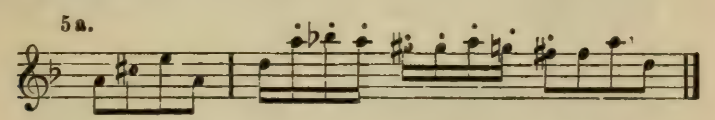
das die Streicher in freiem Fugato vollständig durchführen, und während sie in steter Achtelbewegung zum Forte anwachsen und die Bässe und Pauken das *a* orgelpunktisch unterlegen, tritt in den Holzbläsern und Hörnern abermals das Thema 1 in ernstem *ff* auf und wird — die Streicher verdichten sich auf dem Orgelpunkt zu heftigen Tremolos — nachahmend von den Holzbläsern aufgenommen. Im Poco stringendo gesellen sich die Trompeten zu der erregten Tonmasse, die mit heftig vibrierender Achtelbewegung nach dem Dominantdreiklang herabstürzt. Abermals folgt eine ruhige Episode



und endlich erstirbt der Satz auf dem Orgelpunkt der Bässe und Pauken *(a)*, auf dem der erste Takt des Thema 1 verlöschend erklingt. Nach einer langen Fermate setzt in zweiten Violinen, Oboen und Klarinetten das plastische, kraftvoll gezeichnete Fugenthema ein:



Beim vierten Eintritt des Themas sind bereits sämtliche Streicher und die geteilten Holzbläser in lebendigster Thätigkeit. Der nun folgende Zwischensatz der Streicher verwendet folgendes Motiv



als Grundlage bis zum neuerlichen Eintritt des Themas in Flöten und Oboe, diesmal im hellen F dur. Daneben geht die lustige Figuration von 5a durch die Streicher unerschütterlich weiter, dieselbe gelegentlich in folgende Form verändernd:



Motiv a des Beisp. 4 spielt dabei ebenfalls eine grosse Rolle. Nun erscheint das Thema stolz in C dur, von Bässen, Celli und Fagotten getragen. Immer lebhafter wird die Erregung

des Orchesters, bis es in voller Thätigkeit eine glänzend vordringende Engführung des ersten Teils des Fugenthemas erreicht; aus ihr lösen sich die Geigen in folgender Form:



und es folgt eine abermalige Durchführung des Hauptthemas, wobei dessen Eintritte noch näher aneinander rücken. Nach einem Achtellauf der Streicher kommt die Tonmasse auf breit arpeggierten Akkorden der Violinen und Violen zum Stillstand,



dann enteilen die Streicher und Holzbläser in wirren Sechzehntelläufen, die Pauken und Bässe halten den Orgelpunkt *a* fest, und Hörner und Fagott führen das Thema in mächtiger Vergrösserung vollständig durch; daran schliesst sich (noch immer über Orgelpunkt) eine wilderregte Durchführung der ersten Hälfte des Themas (deren Ähnlichkeit mit dem Hornruf Siegfrieds hierbei besonders auffallend wird). Dann kadenziert das Orchester nach der Haupttonart *d*, deren Grundton von

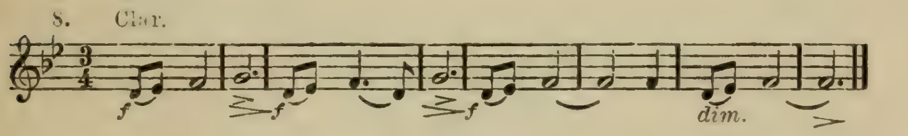
den Bässen wieder festgehalten bleibt. In gänzlich beruhigtem Wechselspiel intonieren die Holzbläser den Teil b des Hauptthemas (4), den die Streicher mit dessen konsequent abwärtssteigendem Motiv a beantworten. Klarinette und Fagott beginnen nochmals das Thema in D dur und bleiben auf dem *fis* stehen, dem sich der D dur-Dreiklang der Streicher unterlegt, dem ganzen Satz damit einen klaren, freudigen, und doch ruhevollen Abschluss gebend.

II. Divertimento.

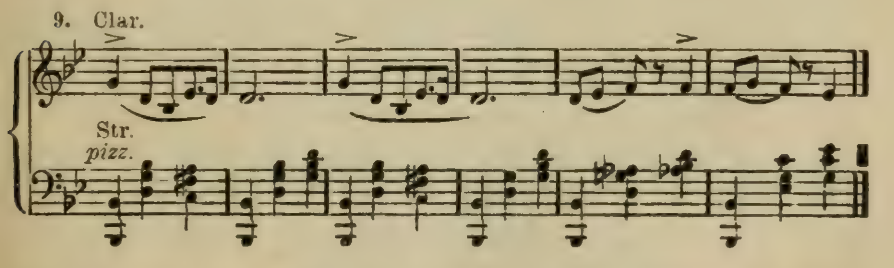
(Allegro moderato $^3/_4$ Takt, B dur.)

Einer jener Sätze, die den deutschen Walzer-Rhythmus an die klagende Weise des russischen Volksliedes binden und jene stille Melancholie zu schildern scheinen, die das Bild der weiten, einsamen Steppe wachruft.

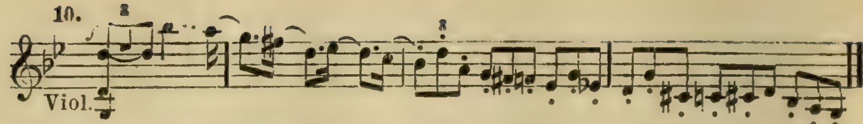
Die Klarinette nimmt das Thema in ihrem Gesang bereits vorweg,



das sofort mit der leisen Pizzikatobegleitung der Streicher wiederholt wird.

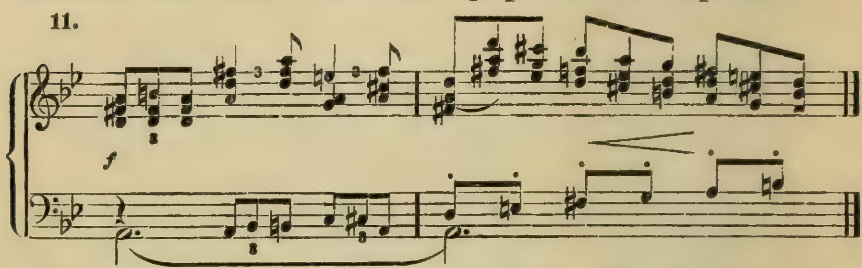


Mit heftigem G moll-Schlag unterbricht ein erregterer Seitensatz der Streicher die beschauliche Stille des Bildes,

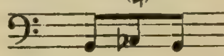


Violonc. 1 Okt. tiefer.

der sich ebenfalls mit einer verzierenden Achtelgegenbewegung der Viola und II. Violine wiederholt. Dann übernehmen die Holzbläser mit einer reizenden orgelpunktischen Episode

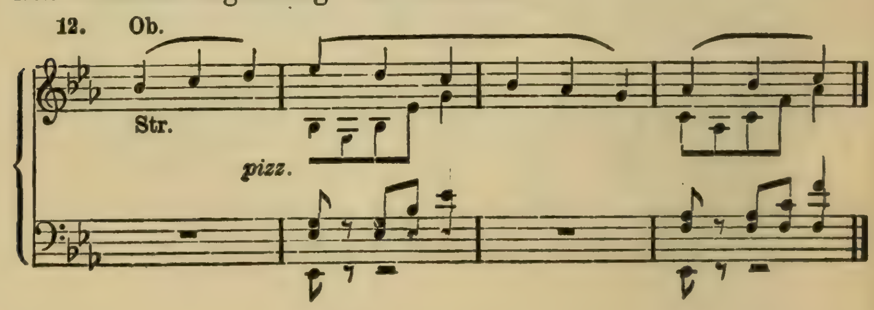


die Rückleitung zum Thema 9 nach B dur, das jetzt von den Violinen mit der Pizzikatobegleitung der übrigen Streicher übernommen ist, während drei Flöten in lebhafter Achteltriolenbewegung die harmonische Unterlage verstärken. Im Kodalsätzchen sprechen sich Violine, Flöte, Klarinette und Oboe in schwermütigen Wendungen über das Thema aus, während die Bässe die Triole

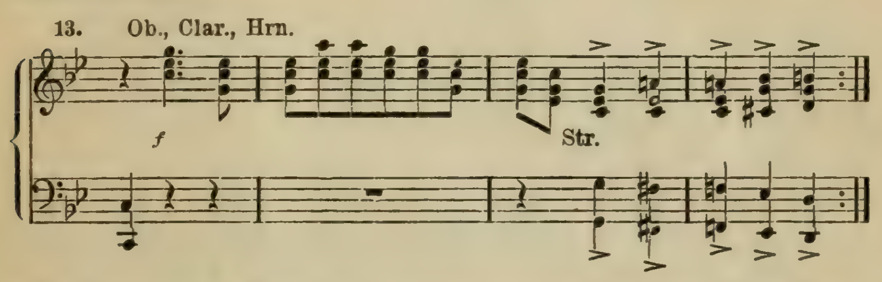


festhalten. Dann wird es still über dem Pizzikato der Streicher — die Bässe selbst beenden das Thema; der Schluss wird durch eine kleine Bläserkadenz bekräftigt.

Das Triothema — ein rührig bewegter Gesang der Oboe mit Pizzikatobegleitung der Streicher



besitzt weniger Eigenart und erfährt erst in seiner Wiederholung durch die Hörner mit verzierenden Achteltriolenläufen der Streicher eine eigentümlichere Gestaltung. Das anschliessende C moll-Zwiegespräch zwischen Streichern einerseits, Hörnern, Klarinetten und Oboen anderseits verwertet selbständig oben genannte kleine, den Hauptsatz abschliessende Bläserkadenz:

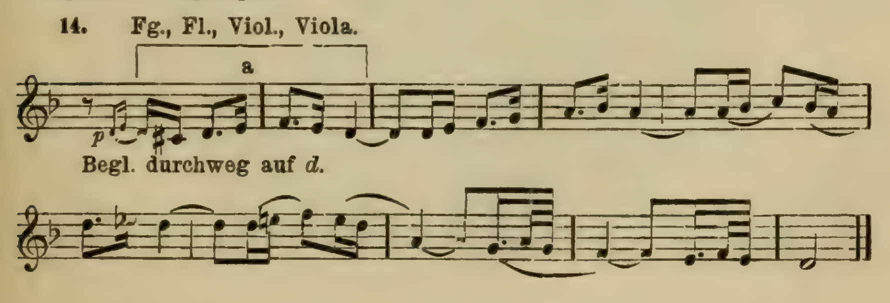


dann wiederholt sich im ausdrucksvollen Unisono aller Holzbläser das Triothema 12, und eine achttaktige direkt angegliederte Überleitung führt zur vollständigen Wiederholung des ersten Satzteils.

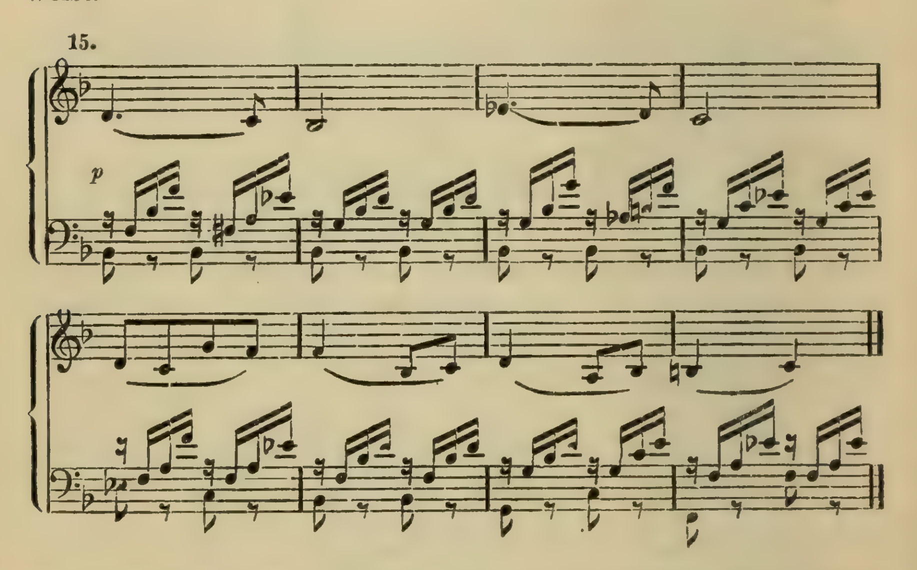
III. Intermezzo.

(Andantino semplice. 2/4 Takt. D moll.)

Auch dieser Satz weist eine leicht zu überschauende formale Anlage und — in seinem Hauptteil wenigstens — eine intensiv nationale Färbung auf. Der eigentümliche Schwung in der melodischen Bildung des auf dem Orgelpunkt *d* stehenden Hauptthemas wird sich dem Ohre mit sicherer Prägnanz einprägen.

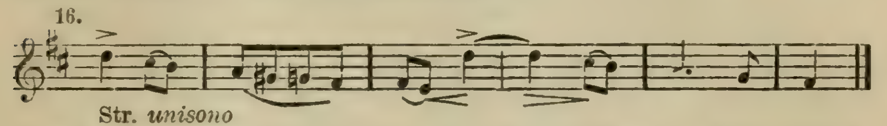


Nach einer zweiten, diesmal nach G moll ausweichenden Durchführung dieser Melodie gelangen wir vermittelst kurzer, aber leidenschaftsvoller Überleitung, welche (auf dem konsequenten *d* der Bässe) das Motiv *a* des Beispiels 14 kanonisch zwischen Oboe und Klarinette verwertet, nach dem zweiten Hauptthema, das vorerst dem Fagott und Cello anvertraut ist und einen mehr anmutigen als originellen Charakter aufweist.



Es wiederholt sich nach 8 Takten mit reicher figuraler Verzierung durch die Holzbläser und wendet sich dann, vom Horn aufgenommen und von den Holzbläsern umspielt, nach D moll. Nach weiteren 8 Takten kehrt der Satz nach B dur zurück, und das Thema 15 wird von allen Streichern (ohne die Bässe) in breitem Unisono durchgeführt, welchem das Horn eine selbständige Gegenmelodie und die Holzbläser lebhaft hüpfende Sechzehntelstaccati entgegensetzen. Nach einer kurzen Verbindung durch die Streicher folgt dann die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes 14, der seinerseits das Seitenthema 15 diesmal im hellen D dur einführt. Es wird anfangs von Viola und Cello mit Sechzehntelarpeggien der Geigen

vorgetragen, dann nehmen es — in seiner letzten, machtvollsten Gestalt — die Holzbläser im Unisono auf. Violen und Cello erhalten die Arpeggien, Hörner das bereits erwähnte Gegenthema, und die Geigen legen langanhaltende Triller dazwischen. In drängender Steigerung gelangt man nun zu einem Kodalsatz der Unisonostreicher,



während die Bläser wieder zu den lebhaften Sechzehntel-Staccatis übergehen. Mit dem verminderten Septimakkord auf *gis*, zwischen dessen *fff*-Schläge des vollen Orchesters sich das erste Motiv des Beispiels 14 in Streichern einschiebt, bricht sich die Gewalt. Die langsame Abdämpfung zum Hauptsatz 14 ist wundervoll. Ihr eigenartiges Gepräge erhält durch Synkopen der Hörner auf *b* den merkwürdigsten harmonischen Effekt. Dann tritt der Hauptsatz 14 zum letztenmal ein. An jede Wiederholung seines Themas knüpft sich aber die Wendung



die, immer leiser und enger zusammengerückt, sich oftmals wiederholend, dem Satz seinen Abschluss giebt.

IV. Marche miniature.

(Moderato con moto. $^2/_4$ Takt. A dur.)

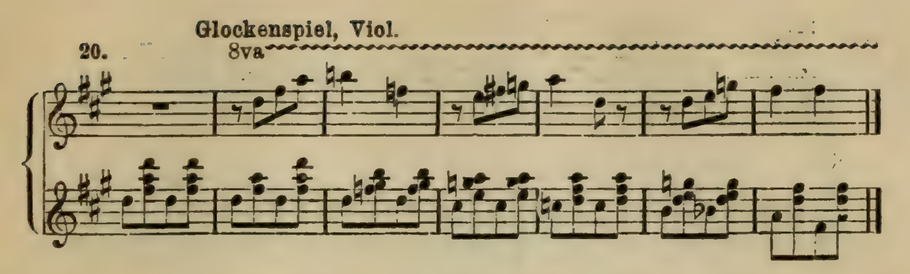
Dieser räumlich und gedanklich gleich beengte Satz steht mit dem übrigen Inhalt der Suite in keiner Beziehung und fällt aus dem Rahmen derselben vollständig heraus, ja, er

bricht die Einheitlichkeit derselben in recht bedenklicher, skrupelloser Weise. Man kann den Marsch als einen blossen Instrumentationswitz auffassen; als solcher wird er allerdings seinem Zweck wirklich glänzend gerecht und kann als ein Zeugnis für die ganz einzigartigen Effekte gelten, die mit dem modernen Orchester zu erzielen sind.

Die Besetzung des Stückes ist: Piccolo, je 2 Flöten, Oboen und Klarinetten, vierfach geteilte Violinen, Glockenspiel und Triangel. Die Klarinetten übernehmen also die ehrwürdige Aufgabe, welche sonst dem Kontrabass zufällt. Nachfolgende Beispiele mögen Hauptthemen des Satzes



und des Trios

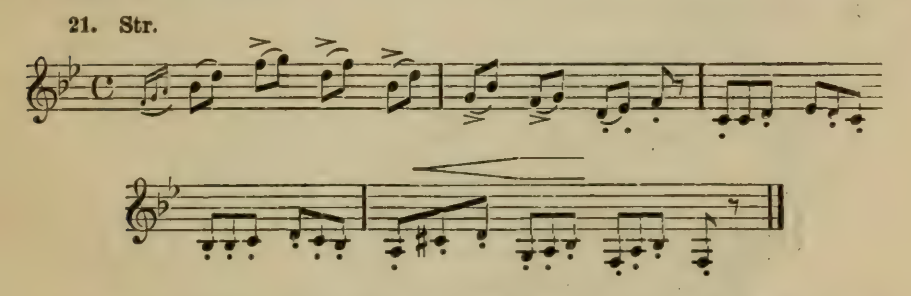


angeben. Sie sprechen deutlich genug für Wert und Mache des Stückes. Das Triothema wiederholt sich später in den Holzbläsern mit Flageoletttrillern eines Teils — einer lebhaften Sechzehntelfigur des andern Teils der Geigen, dann geht das Da capo des Marsches in üblicher Weise vor sich.

V. Scherzo.

(Allegro con moto. C. B dur.)

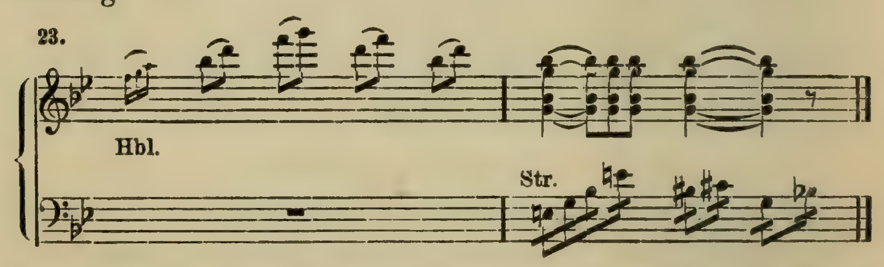
Ein sich glänzend abrollender, lebensvoller Satz, dessen Trio wieder durch Anwendung einer russischen Volksweise seine charakteristische Gestaltung erhält. Das Thema tragen wieder die Streicher:



Eigentümlich ist die zwischen die ersten 8 Takte und deren Wiederholung eingeschobene lebhafte Figur der Holzbläser mit der antwortenden behäbig abwärts steigenden Pizzikato-Skala der Streicher. Dann folgt eine äusserst reizvolle, pikante Episode, in der sich auf dem Orgelpunkt *c* der Bässe lose Bruchstücke des Themas in tollem Spiel ergehen und schliesslich zu folgender energischer Form kräftigen.



Hierauf flattert das Scherzo im Wechselspiel der Bläser und Streicher wie eine Schar wilder Vögel empor. Ein kleiner Anhang



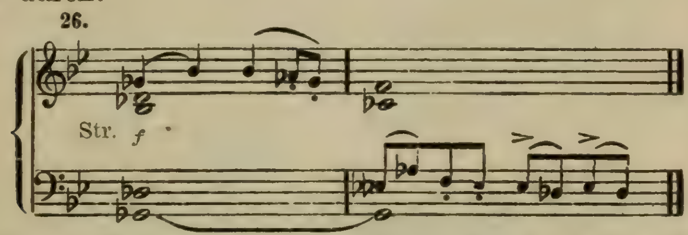
bekräftigt noch diesen machtvoll sich aufschwingenden Grundcharakter, dann tritt Ruhe ein mit einer gefühlsklaren Episode der Streicher in Ges dur,



die nach kurzem Zwischenspiel der Holzbläser nach F moll wendet und schliesslich in das Trio des Satzes einlenkt. Dessen Thema hat die für russische Volksmelodien so bezeichnende enge räumliche Begrenzung und besitzt ganz den schwermütig-monotonen Zug dieser der Steppe entstammenden Weisen:

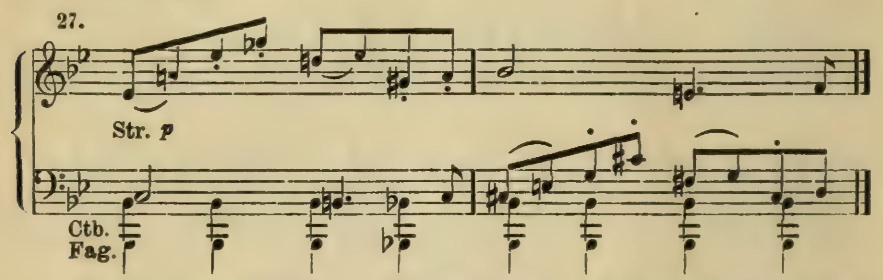


Unser Trio nun benutzt dieses 8 taktig ausgebildete Motiv zu einer Reihe tongetreuer Wiederholungen, die durch sich steigernde Begleitungsformen streng voneinander geschieden sind. Zuerst tritt es in den Geigen mit oben gezeigter eigentümlich liegender Stimme in Flöten und Oboen auf, dann in den Hörnern mit reicher Achtelfiguration durch die Flöten und Geigen; hierauf lenkt der Satz nach Ges dur ab und führt das Thema in weit ausgesponnener, durchaus ruhevoller Weise durch:



Ein immer rascher werdender Streicherlauf, dem sich bald auch die Holzbläser anschliessen, führt es wieder nach B zurück, wo es Fagotte, Hörner, Violen, Celli und Bässe aufnehmen, während Holzbläser und Geiger unablässig in Sechzehntelskalen zur Höhe streben. Der erste Takt des Themas und eine hüpfende Achtelfigur stellen dann die Verbindung

zum Hauptsatz wieder her. Derselbe spielt sich seinem ersten Auftreten gemäss ab. Die Koda ist aus dem Ges dur-Satz 24 gebildet, dessen Motiv sich auf dem Orgelpunkt *b* einführt und abwickelt.

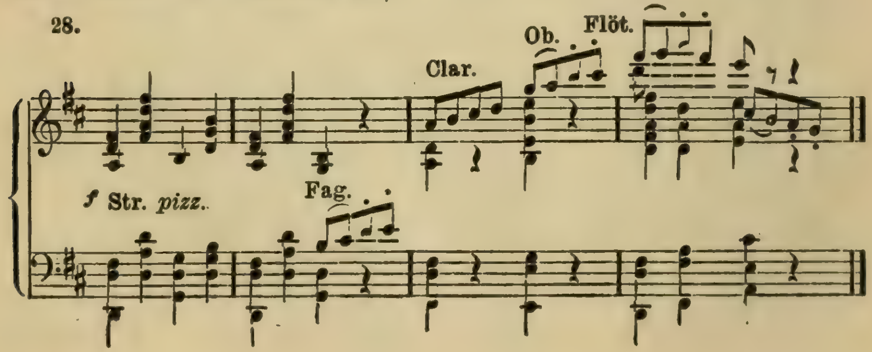


Leise aufsteigende B dur-Dreiklänge der Holzbläser und ein kurzes Streicherpizzikato schliessen den Satz ab.

VI. Gavotte.

(Allegro. C. D dur.)

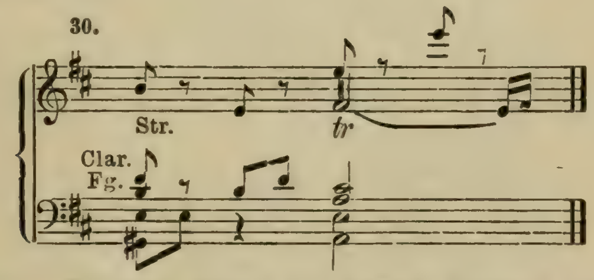
Leider trägt dieser Satz in Anlage und Erfindung so sehr die Zeichen des flüchtig Erdachten und Hingeworfenen an sich, dass er dem breit angelegten Werk den richtigen Abschluss nicht giebt und den Gesamteindruck desselben empfindlich schädigt. Einigermassen abgeschwächt wird diese Enttäuschung durch die in der Koda auftretende Wiederholung des Fugenthemas (4), das der Suite wenigstens eine formale Abrundung verleiht. Sehr „objektiv“ mutet schon das Thema der Gavotte an,



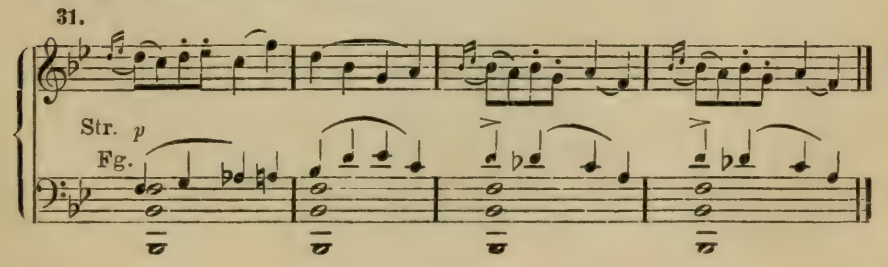
das sich in vollständig ebenmässiger Durchführung zum ersten Teil entwickelt. Nicht bedeutender setzt die Durchführung ein:



Doch erreicht sie kurz vor der *ff*-Wiederholung des Hauptthemas einen hübschen, klanglich wirkungsvollen Moment folgender Gestalt:



Der knappe Triosatz bietet in engem Rahmen eine Durchführung des B dur-Themas:



Dann wiederholt sich die Gavotte bis zum *ff*-Eintritt ihres Hauptthemas. Mit diesem nimmt der Satz nach energischer Kadenz lebhafte Sechzehntelbewegung an, und über deren anhaltender Bethätigung taucht in Geigen und Violen das Fugenthema (4) auf. Der Satz strebt in immer kraftvollerer Bewegung dem Schluss entgegen und erreicht ihn in spontaner Machtfülle, nachdem das in Fagott, Celli und Bässen auftretende Fugenthema mit dem sieghaft schreitenden Anhang der D dur-Skala sich nochmals in seiner ganzen Grösse an das Ausgangsthor des Werkes gestellt hat.



Hamlet.

Phantasie-Ouverture für Grosses Orchester

von

P. Tschaikowsky.

(1840–1893.)

Op. 67.

Erläutert von **Hermann Teibler.**

Tschaikowskys „Hamlet"-Ouverture, die jetzt öfter in den Programmen unserer grossen Konzertinstitute erscheint, ist kein für sich bestehender Beitrag zur modernen Programmmusik, sondern bildet die bedeutendste Nummer seiner Musik zu Shakespeares tiefsinniger Gedankentragödie, die ausser der Ouverture noch mehrere Zwischenaktsmusiken und die im Drama vorgeschriebenen Märsche enthält. Dadurch ist ihr Verhältnis zur „Programmmusik", besonders zu Liszts gleichnamiger symphonischer Dichtung, scharf gekennzeichnet; während sich Liszt, ähnlich wie in seinem „Faust", auf ein Charakterbild Hamlets beschränkt und kraft seiner Genialität thatsächlich ein intensiv wirkendes Tongemälde des flackernden Wahnsinns, der düstern Energie und ironischen Willenlosigkeit des Dänenprinzen giebt (nur eine kurze Episode deutet auf Ophelias Schattenbild hin) folgt Tschaikowsky dem Beispiel, das Beethoven in seinem „Egmont" gegeben hat, und seine Ouverture ist somit nicht als die musikalische Schilderung einer

einzelnen Person aufzufassen, sondern nimmt das Ganze der ihr folgenden dramatischen Vorgänge zum Vorwurf.

Daher kann die düstere Schwüle, die tiefe innere Erregtheit, die den Grundcharakter des Werkes bilden, von breit ausgeführten Episoden unterbrochen werden, die die verträumte, hingebungsvolle Liebe Ophelias schildern; daher die zweimal eintretenden Marschrhythmen, die neben dem Hinweis auf den Untergang des Helden, leise, aber deutlich auf das Eingreifen des Fortinbras hinweisen. Auf ganz ähnliche Weise ist Tschaikowsky in seiner Ouverture-Phantasie zu „Romeo und Julia" dem Stoff gerecht geworden.

Die „Hamlet"-Ouverture gehört der letzten Schaffensperiode ihres früh dahingeschiedenen Schöpfers an und ist Edvard Grieg gewidmet. In formeller Hinsicht modifiziert sie vielfach die übliche Ouverturenform, trotzdem diese in der Anlage — einem Allegrosatz, der durch ein Lento eingeleitet wird — nachweisbar ist. Die dem Werk zu Grunde liegende Idee lässt das Zurückgehen auf dieses Lento am Schluss desselben als eine durch das Programm gebotene Konsequenz erscheinen.

Die Besetzung besteht aus dem Streich-Quintett, 3 Flöten (Piccolo), 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Pistons, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Bassposaune, Tuba, Pauken, kleine und grosse Trommel, Becken und Tamtam.

Lento lugubre (A-moll, C).

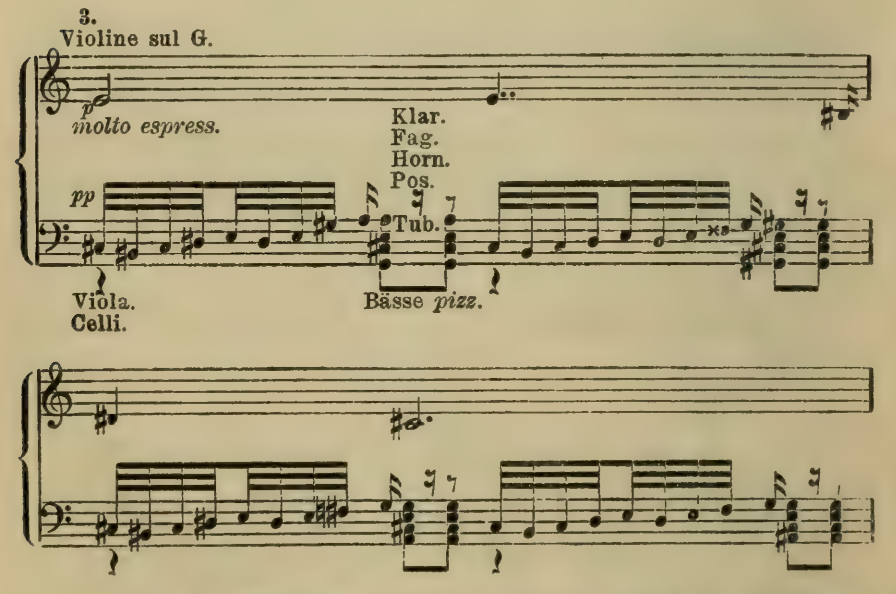
Aus dem durch einen Paukenwirbel eingeleiteten E-dur-Schlag des Orchesters entwickelt sich das schwermütige, rezitativartige Hauptthema der Einleitung in den Violen und Celli,



das in den Tönen des Dominantaccordes abwärtssteigt, und auf *e* verklingt, um durch die Pauke sofort nochmals in gleicher Weise eingeführt zu werden. Auf dunklen Bläserharmonien schreitet Motiv a sequenzartig abwärts und mündet in hastig sich steigerndem Forte nach zwei Schlägen des Orchesters in einen ungestüm aufwärtsjagenden Lauf der Streicher, der von den Holzbläsern durch eine krause Figur abgerissen wird:



Die Streicherpassage wiederholt sich eine Terz höher, und wird in gleicher Weise abgebrochen, doch als sämtliche Holzbläser und Hörner nun *ff* mit dem Accord *e g h cis* einsetzen, steigen die Streicher innerhalb desselben in Achteln abwärts, und auf ihrem drohenden Tremolo, von nachschlagenden Accorden der tiefen Blechbläser begleitet, führen Englisch Horn, Klarinetten und Fagotte das Thema 1 mit seinem cadenzierenden Anhang a im Fortissimo durch und enden abermals mit zwei heftigen Schlägen wie bei 2, denen eine um eine Tonstufe höhere, sonst durchaus konforme Wiederholung des Streicherlaufs (2) folgt. Diesmal aber führen die im Diminuendo absteigenden Achtel den Geiger zu einer breiten Ausführung des Themas 1 durch die Violinen (auf der *g*-Saite), begleitet von leisen Passagen der Violen und Celli und zarten Achtelaccorden der tiefen Holz- und Blechbläser; Motiv a wird von den Flöten und Oboen immer kanonisch wiederholt.



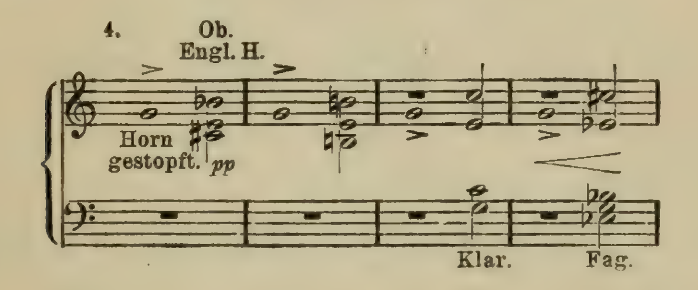
Auch diese Episode steigert sich in raschem Crescendo und bei

Pochissimo più moto

stürzen Violinen, Flöten und Klarinetten unter heftig aufzuckenden Accordschlägen der übrigen Streicher und Bläser in rasendem Lauf aufwärts und bleiben, wie entsetzt, auf dem zweimal wuchtig hervorgestossenen Accord *e-b-des-g* stehen. — Generalpause.

Tempo I.

In geisterhaftem Pianissimo erklingt da das *g* der gestopften Hörner durch die geheimnisvollen Accordfolgen der tiefen Holzbläser:



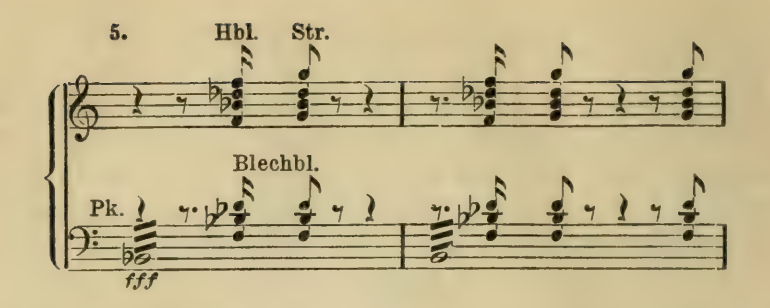
und die Streicher gesellen sich mit einer breiten Zerlegung des E-moll-Dreiklangs hinzu, der sich im *ff* bei

Andante non troppo

zum Tremolo verdichtet, auf dem das Thema 1, von gellendem Tamtamschlag eingeleitet und von den Bässen, Posaunen, Tuben und Hörnern getragen, von schmetternden Trompetenfanfaren durchsetzt, in furchtbarer Grösse erscheint; beim Eintritt des

Moderato

jagt das Triolenmotiv (No. 2) im vollen Orchester durcheinander und der ruhelos aufzuckende Accord:



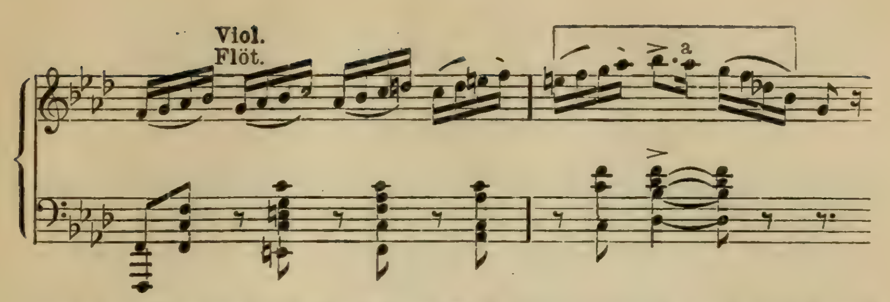
auf dem Paukenwirbel *b* leitet nach spannender Fermate in den zweiten Teil der Ouverture, das

Allegro vivace (F-moll, C),

das sofort mit seinem ungestüm treibenden Hauptthema:

6.
Allegro vivace.
b
Viola.
Flöt.
Viol. *ff*
Ubl.
Blechbl.
Viola.
Celli. Bässe.

Klar.
Fag.
ff
Engl. H.
Fag.
Bässe.



ansetzt. Es wiederholt sich sofort ebenmässig, nur der Lauf (B. 6 a) der Streicher nimmt eine breitere Ausgestaltung und stürzt bis ins tiefe *c* der Viola, wo er bei

Poco meno allegro

tremolierend stehen bleibt. Bässe und Fagotte rücken mit dem Motivteilchen b (B. 6) drängend in die Höhe,



eine wild aufblitzende Figur der Streicher und Holzbläser schliesst sich an:



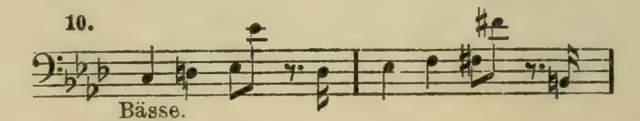
und drängt das Motiv a immer höher. Das Gleiche wiederholt sich auf dem Tremolo *es* der Violen, und nun drängen bei

Più allegro

Bässe, Bassposaune und Tuben immer heftiger mit Thema 6b gegen die chromatisch abwärts tremolierenden Streicher,



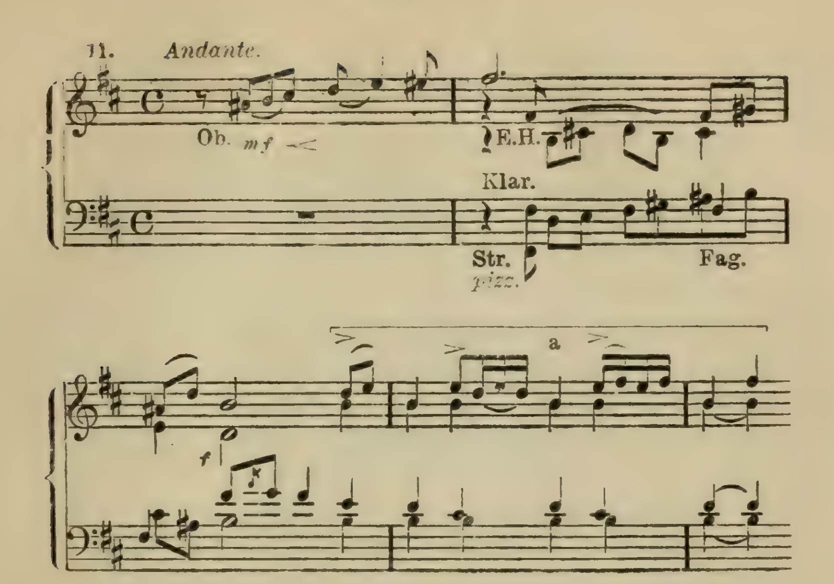
dazwischen fahren wilde Skalen der Holzbläser in Gegenbewegung auf. Wenn aber die Bässe das Thema 6b verkleinern,



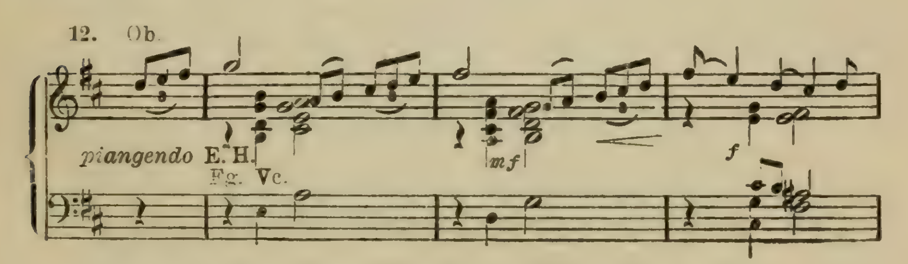
nimmt die Wildheit des Satzes ab, die Streicher besänftigen sich, dem Bassmotiv immer näherrückend, zu synkopierten Triolenfiguren, und das Ganze verklingt erwartungsvoll auf dem Accord *g h d eis* der Holzbläser. — Generalpause. —

Andante (H-moll).

Das Bild Opheliens zeigt sich dem Hörer im ganzen Zauber seiner verträumten Anmut und wird von Tschaikowsky in den zarten Farben eines Holzbläsersatzes wiedergegeben,



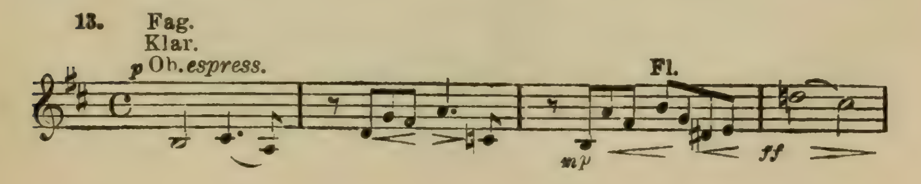
dessen Coda:



ihrer stillen Klage rührenden Ausdruck giebt. Im

Moderato con moto

kommt nun ihr Liebesleben zu ergreifender Schilderung. Seine Themen:



und:



treten zuerst in den Holzbläsern mit zarter Begleitung der Streicher auf; sodann nehmen die Streicher in vollem Unisono sie auf, und die Holzbläser und Hörner übernehmen die immer lebhafter werdende Triolenbegleitung. Dann tritt bei

Animando poco a poco (C-dur)

eine eigentümliche Steigerung der Melodie durch Verquickung der Motive 11a und 13 ein; aber hier stellen sich bereits dem lebhaft gesteigerten Liebesmotiv heftig entgegenstrebende Skalen der Fagotte und Klarinetten, Celli und Geigen gegenüber, bis im

Allegro vivace

das Ganze sich überstürzend in den Orgelpunkt *g* der Bässe, Fagotte und Pauken herabsinkt und auf diesem unter den leisen, aber unerbittlichen Rhythmen der kleinen Trommel wie von fern her ein Kriegsmarsch der Blechbläser ertönt, mit seinen Klängen das Bild des Liebeslebens vernichtend:



Der Marsch wächst bis zum glänzenden *ff* an und die Überleitung zum

Non si cambia il Tempo (F-moll),

die mit Hilfe seines Rhythmus sich vollzieht, zeigt die enge Verwandtschaft desselben mit dem des nun wiederkehrenden Thema 6. Durch reichere Instrumentierung sind ihm glänzendere, wuchtigere Accente beigegeben, sonst aber vollzieht er sich konform seinem ersten Auftreten, bis zum Eintreten des C-moll Oboe und Englisch Horn das Ophelienmotiv (11 und 12) in Vergrösserung vollständig durchführen und mit ihm das Orchester — die synkopierten Achteltriolen grollen bei den Streichern ruhelos weiter — so weit beruhigen, dass schliesslich nur noch Violen und Hörner zart ausklingen und im

Moderato con moto, come sopra — poco animato

die Themen des Liebeslebens nochmals vollständig ihrem ersten Auftreten gemäss, nur ebenfalls in reicherer Instrumentaldarstellung (die Triolenbegleitung ist durch lebhafte Sechzehntelbewegung ersetzt) durchgeführt worden können.

Mit dem chromatischen Lauf der Holzbläser, der in das

Allegro ma non troppo (A-moll)

führt, sind die hellen Bilder der Schilderung vorüber. Das leidenschaftdurchwühlte Thema 8 bestreitet diese Episode, in die der Anfang des Thema 1, erst von Oboe, Englisch Horn und Hörnern, dann von den Posaunen und Tuben gebracht, drohend hineinklingt. Im höchsten *ff* mit Becken- und Tamtamschlag bricht der Satz plötzlich ab und auf dem leisen Orgelpunkt *c* der Celli und Pauken (später auch der Bässe) erkli wieder die Weise des Marsches, diesmal immer wieder von einer glitzernden Passage der Geigen unterbrochen.



Immer gewaltigere Dimensionen nimmt der Orgelpunkt an, erreicht den breit ausgreifenden Dreiklang der Dominante *g* und nun jagt das volle Orchester mit dem verkleinerten Motiv 6, das sich später zu hastender Triolenbewegung verdichtet, dem Untergang entgegen, der mit einem (vom Komponisten mit *fffff* bezeichneten) furchtbaren Schlag der Becken und Trommeln, denen alle Bläser (ausser den Flöten) folgen, erreicht ist. Die Katastrophe ist vorüber! Nach bangem Schweigen setzt der Geigenlauf (B. 2) ein, aber müde und willenlos bricht alles in sich zusammen. Langsam steigt ein Cellorezitativ (con sordini) abwärts, vom Ruf des gestopften Hornes (4) begleitet. Dann tritt unter leisen Paukenschlägen ♩ ♩♩♩ ♩ ♩♩♩ im

Grave (F-moll)

unter düsteren Harmonien der Clarinetten, Fagotte und Hörner, Posaunen und Tuben, festgehalten vom Orgelpunkt *f* der Bässe, in den gedämpften Geigen, dann Violen und Celli zum letzten Male das Motiv 1 auf, wie weinend den Untergang des Helden kündend. Im ersterbenden F-moll-Dreiklang hat die Tragödie ihr Ende erreicht.

Francesca da Rimini. Op. 32.

(Phantasie für Orchester.)

Der fünfte Gesang des „Inferno“ in Dantes „Divina Commedia“, welcher die Erscheinung des unglücklichen Liebespaares Francesca und Paolo vor Dante zum Inhalt hat, bildet einen der herrlichsten Abschnitte des gewaltigen Werkes.*) Von Dichtern des XIX. Jahrhunderts haben Hunt, Leigh, Pellico, Uhland, Heyse, Mart. Greif etc. diesen Stoff teils dramatisch in Form eines Trauerspieles, teils episch behandelt. Von musikalischen Nachdichtungen im Anschluss an diese romantische Litteraturströmung werden wir uns als die erste Bearbeitung im vergangenen Jahrhundert die Kantate „Francesca da Rimini“ des Zingarelli (Rom 1804) merken. In Gestalt einer Oper ist die Erinnerung an diese Liebestragödie besonders häufig in den dreissiger und siebziger Jahren wieder aufgefrischt worden. Um nur die wichtigsten ihrer Tonsetzer hervorzuheben: In Ita-

*) Francesca, die Tochter des Guido von Polenta, Herrn von Ravenna, welcher den florentiner Dichter während seiner Verbannung aufnahm, wurde um 1275 von ihrem Vater gegen ihren Willen mit dem ihr verhassten Giancotto Malatesta, Herrn von Rimini, zur Heirat gezwungen, der später ihre Neigung zu seinem Bruder, dem schönen Paolo Malatesta, entdeckte, beide Liebenden überraschte und im Jähzorn ermordete.

lien komponierten eine Oper „Francesca da Rimini" die beiden Vertreter der Simon Mayrschen Schule, Mercadante (1828) und Generali (1829), denen der düstere Hintergrund der Danteschen Hölle willkommenen Anlass zur Entfaltung aller Lärmkünste, die für diese wichtige, Berlioz' Symphonie-Finales vorbereitende Schule mit ihrem stark durch Bläser bereicherten Orchester charakteristisch sind, boten, auch Morlacchi (1836), Devasini (1841) u. a.; in Deutschland haben Götz (1877), in Frankreich A. Thomas (1882) eine Oper dieses Namens hinterlassen.

Auf symphonischem Gebiete werden wir Liszts Dante-Symphonie (1856) heranziehen müssen, in deren ersten Satz (Inferno) die Gestalt des Liebespaares hereintritt.

Tschaikowsky (geb. 25. April 1840 zu Votkinsk, gest. 13. Nov. 1893 zu St. Petersburg) beabsichtigte eigentlich eine Oper „Francesca da Rimini" auf ein ihm von Swanzeff angebotenes Libretto zu komponieren. *) Die Sache kam aber wegen einiger ihm vom Dichter gestellten, sonderbaren Bedingungen, mit denen er sich unmöglich einverstanden erklären konnte, nicht zu stande; doch hatte sich Tschaikowsky bereits so eingehend in den Stoff vertieft, dass er seine Gedanken in Form einer 1876 als op. 32 veröffentlichten Orchesterphantasie „Francesca da Rimini" **) niederlegte, welche Petersburg im Jahre 1878, die deutsche Reichshauptstadt in demselben Jahre am 14. September unter Bilse kennen lernte. In der Folgezeit hat es das Werk bis zu durchschnittlich 3 Aufführungen in der Saison gebracht und so annähernd die Stellung der Lisztschen Dante-Symphonie erreicht. F. Steinbach in Meiningen hat besondere Verdienste um seine Verbreitung in Deutschland.

Zur programmatischen symphonischen Dichtung, in welcher er stets als feingebildeter Künstler nur musikalisch

---

*) „Peter Tschaikowsky" von Iwan Knorr (Berlin 1900 „Harmonie"), S. 45.

**) Bei P. Jurgenson, Moskau (Berlin, Bote & Bock). Das Werk ist Serge Taneeff gewidmet.

wohl verwertbare Stoffe auswählte und in keiner Weise revolutionäre Tendenzen verfolgte, hat Tschaikowsky nur vier Werke beigesteuert: „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Manfred“ und „Romeo und Julie“ — alle bis auf „Manfred“ im Anschluss an Liszt einsätzig unter dem Namen von „Orchesterphantasien“ oder „Phantasieouvertüren“ —, unter denen „Manfred“ sicherlich als die bedeutendste Schöpfung gelten muss, obwohl man immerhin zu der Einsicht kommt, dass Tschaikowsky sich auf dem Gebiete der symphonischen Dichtung nicht so frei und ungezwungen bewegt, *) als auf dem der Symphonie, in der er sein Bestes gab.

Einen Vergleich der vorliegenden Orchesterphantasie mit dem ersten Satz des Lisztschen Werkes, der im Ganzen leider zu Ungunsten des russischen Tonsetzers ausfallen muss, wird man nicht umgehen können. Tschaikowsky ist ganz ersichtlich durch Liszt nach gewissen Richtungen hin angeregt und beeinflusst worden, obwohl er — wie wir aus seinen wenigen kritischen Aeusserungen erfahren — ihm ziemlich kühl gegenüber stand und grade über den Mangel an „Erfindungskraft, Neuheit der Hauptgedanken und organischen Zusammenhang“ im ersten Satz der Dante-Symphonie sich tadelnd aussprach. **)

---

*) Wegen seiner konservativen Haltung hinsichtlich der Form seiner symphonischen Programmdichtungen weigern sich auch die sog. Jungrussen oder „Novatoren“, wie Cui, Rimsky-Korsakoff, Borodin, Balakirew u. a., ihn in ihre, mit der deutschen auf Berlioz-Liszt fussenden „neudeutschen“ Richtung parallelgehenden Schule aufzunehmen, und weisen ihm mit Rubinstein einen Platz in einer der deutschen nachschumannschen Epoche entsprechenden romantischen Schule Russlands an. Vgl. César Cui „La Musique en Russie“ (Paris, G. Fischbacher, 1880), S. 119: „De même, Tschaikowsky est loin d'être partisan de la nouvelle école russe; il est bien plutôt son antagoniste“. Arthur Pougin in seinem „Essai historique sur la Musique en Russie“ (Rivista Musicale Italiana, 1896, S. 474) nennt Rubinstein und Tschaikowsky: „Deux indépendents.“

**) Iwan Knorr, a. a. O. S. 90.

Unter den Zeugnissen einer Beeinflussung ist zunächst die formale Uebereinstimmung beider Werke ausschlaggebend. Eine kurze schematische Analyse und Gegenüberstellung des formellen Aufbaues beider Tondichtungen ergiebt folgendes übersichtliche, frappant ähnliche Bild:

Tschaikowsky.*)	**Liszt.**
I. Einleitung.	I. Einleitung.
1. Andante lugubre (B. 1)	1. Lento.
2. Più mosso moderato (B. 2)	2. Accelerando.
3. Tempo I[0]. (Teilweise wiederholt.)	1. Lento. (Teilweise wiederholt.)
II. Hauptteil.	II. Hauptteil.
A. Allegro vivo (Beisp. 8), entstanden aus I, 2.	A. Allegro frenetico (entstanden aus I, 2).
B. 1. Andante cantabile non troppo (Beisp. 9).	B. 1. Poco agitato („Nessun maggior dolore“)
2. L'istesso tempo (B. 12)	2. Andante amoroso.
1. Wiederholung des Andante cantabile.	
A. Allegro vivo (s. o.) wiederholt.	A. Tempo primo (Wiederholung von II, A).
III. Coda. Poco più mosso (Beisp. 15).	III. Coda. Più moderato.

Es kann zugleich wieder den von jenen konservativen Herren, welche sich noch in dem naiven Glauben, dass die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst bei Beethoven stehen bleibe, zu wiegen vermögen, oft wiederholten, albernen Vorwurf der „Formlosigkeit“ in den Lisztschen symphonischen Dichtungen an einem Beispiel völlig entkräften.

---

*) Es beleuchtet die Oberflächlichkeit der kleinen kritischen Schriften Hanslicks am besten, wenn man nach einem Blick auf den überaus klaren Aufbau dieses Werkes in seinem Buche „Fünf Jahre Musik“ (Berlin 1896), S. 181 von der „Zerrissenheit, welche Tschaikowskys grössere Kompositionen, wie ‚Francesca da Rimini‘, so unverdaulich“ macht, liest.

Auch noch mancherlei Aehnlichkeiten äusserlicherer Art lassen einen Einfluss Liszts auf Tschaikowsky unzweifelhaft annehmen. So gewinnt auch Tschaikowsky das Hauptthema seiner Tondichtung (II, A) dem Hauptgedanken der Einleitung (I, 2) ab; auch er wiederholt das langsame Introduktionsthema (I, 1) unmittelbar vor Beginn des Hauptteils und leitet — wohl der augenfälligste Beweis — die Episode der Erscheinung der beiden Liebenden durch ein (bei Liszt einmal wiederholtes) Rezitativ der Klarinette ein, indem er gleichfalls hier zum ersten Male die Harfe mit zarten Arpeggien bestimmt aus dem Orchester heraustreten lässt. — Vergleicht man die Schilderung des höllischen Treibens in beiden Werken mit einander, so wird man unbedingt Liszt den Vorzug geben müssen. Nicht mit Unrecht tadeln fast sämtliche Kritiker der Tschaikowskyschen Phantasie, dass ihr Komponist der Schilderung des höllischen Wirbelwinds einen allzu breiten Raum gegönnt habe, dass seine stellenweise etwas an Rohheit streifende musikalische Wiedergabe desselben in ihrer unablässigen Chromatik, ihrer Ueberwürzung mit Septimenaccorden notwendigerweise die Zuhörer ermüden müsse. Allerdings möchten wir gerne einige der vielen *fff*, die wir aufs Konto des glücklicherweise seltener hervorbrechenden, halbasiatisch wilden „Florestan“ der Tschaikowskyschen Doppelnatur setzen müssen, entbehren. Auch die Instrumentation ist an solchen Stellen häufig grob und massig. Seine ausserordentliche Beherrschung der Technik eines wirksamen Satzes für die Holzbläser, besonders in ihrer tiefen Lage (Fagott, Klarinette), deren eigentümlich kerniger und fremdartiger Ton zu einem Hauptcharakteristikum des Orchesterkolorits in den späteren Werken des Meisters gehört, hat er hier wenig Gelegenheit zu bethätigen. — Nein, jene Wirkung hat eine ganz andre Ursache. Nicht die Länge jener tonmalerischen Schilderung — denn diese ist in beiden Werken fast genau dieselbe —, sondern der Mangel an Kontrast trägt bei Tschaikowsky die Schuld. Liszt stellt drei rhythmisch und melodisch

scharf von einander unterschiedene Themen im Hauptteil einander gegenüber, Tschaikowsky begnügt sich, den Inhalt desselben mit einem Motiv und kleineren Variationen, Erweiterungen etc. desselben zu bestreiten.

Die musikalische Wiedergabe der eigentlichen Francesca-Episode wird man im Hinblick auf die verschiedene Geistesart und Auffassung der beiden Tonsetzer ziemlich gleich bewerten müssen. Liszt, die Idee der rein sinnlichen Schönheit in Erfindung und Kolorit voranstellend, entkleidet die Erscheinung des Liebespaares jeglichen höllischen Beiwerks und fasst diese Episode in seinem wundervoll zarten Andante amoroso mehr als musikalische Wiedergabe eines innig und schön empfundenen Liebesgesangs auf; Tschaikowsky vergisst den Hintergrund der Hölle kaum einen Augenblick und rückt die traurige Erinnerung an ewig verlorene schöne Zeiten, die hoffnungslos sich selbst verzehrende Sehnsucht nach Erlösung in den Vordergrund, erscheint daher mit Liszt verglichen etwas matt, kurzatmig, an äusserer Wirkung zurückstehend. An Plastik der Themenbildung ist Liszt hier aber in keiner Weise von Tschaikowsky erreicht worden, an Lebendigkeit der Schilderung, an Leidenschaftlichkeit und dramatischer Anschaulichkeit halten sich beide Meister durchaus die Wage. Der grosse Zug und mächtige Schwung, die innere Wärme und Formvollendung machen auch Tschaikowskys Werk zu einer hochbedeutenden Tondichtung. Hans von Bülow spricht sich in einem Briefe aus London vom 27. November 1878 *) über die „Frische, Kraft, Tiefe und Originalität" dieser Orchester-Phantasie und andrer gleichzeitig erschienenen Werke des russischen Meisters, die ihn „wahrhaft entzückt, ja berauscht habe", lobend aus.

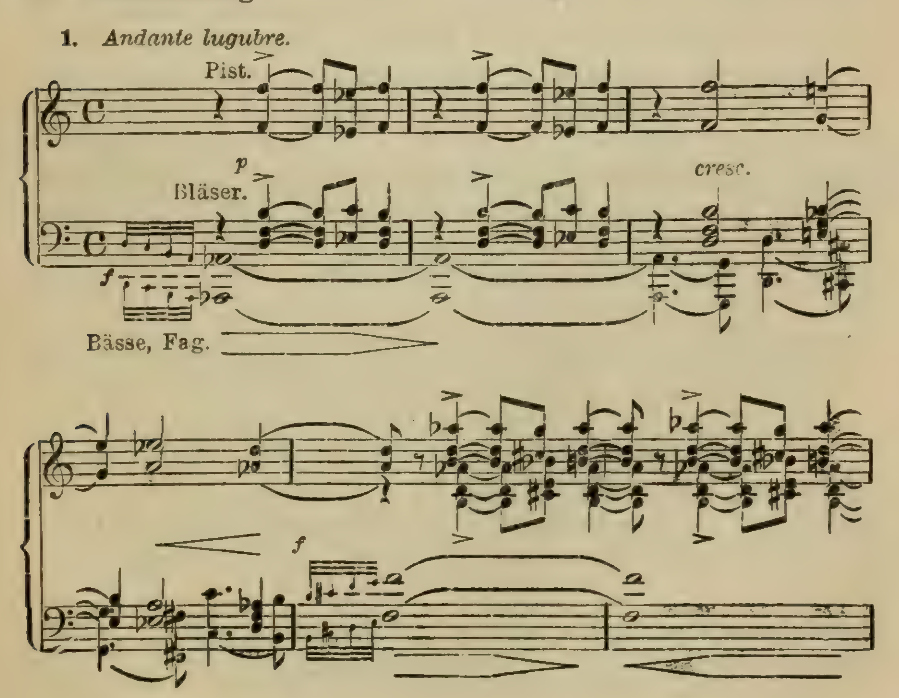
*) Briefe und Schriften Bülows, Leipzig Breitkopf & Härtel 1896, III, S. 385.

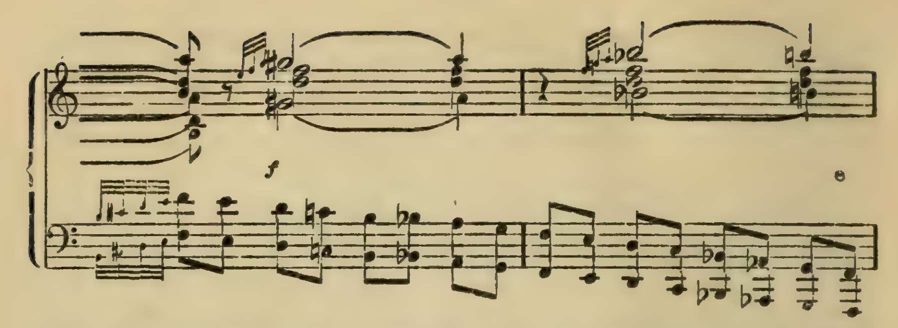
Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Englisch Horn, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Pistons in A, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, 3 Pauken, Schlaginstrumente, Harfe, Streichinstrumente.

Unter Virgils Führung ist Dante durch das Höllenthor mit seiner furchtbaren Inschrift und die Vorhölle zum Acheron gelangt, hat sich von Charon übersetzen lassen und sieht sich, nachdem er — durch die Schrecken der Einfahrt in die Hölle bewusstlos zu Boden gesunken — aus seiner Betäubung erwacht ist, im 1. Kreis, in welchem sich die Erzväter, Dichter, Helden und Philosophen der antiken Welt aufhalten. Nun schreiten die Beiden aber weiter

„Dahin, wo Stille lautem Tosen wich,
„Und dorthin, wo nichts leuchtet."

Mit der Schilderung dieser furchtbaren Eindrücke beginnt die Tondichtung:



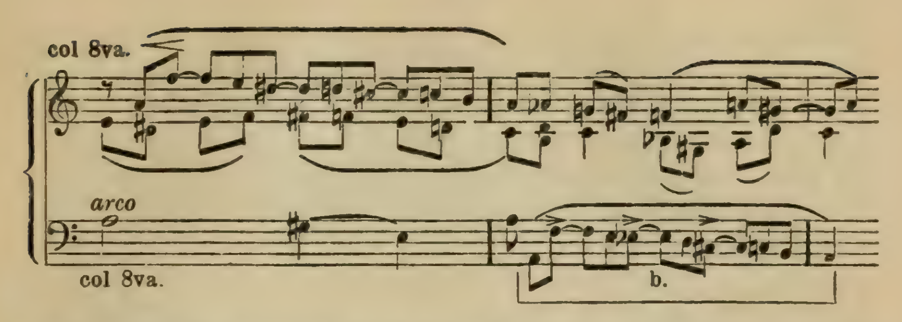


Bald gelangen sie zum zweiten Kreis, in welchem die Sünden der Liebe ihre Busse finden. Nachdem sie von Minos, dem Richter der Toten, empfangen und hineingelassen sind, offenbaren sich ihnen die Schrecknisse dieser Stätte immer deutlicher:

„Hier schweigt das Licht; der dunkle Raum erbrüllt,
„So wie die See, wenn Stürme sich erhoben
„Und ihre Fläche wütend überschwillt.
„Der Höllenwindsbraut unaufhörlich Toben
„Reisst wirbelnd die gequälten Geister fort
„Und dreht sie um nach unten und nach oben.“

So sucht's Tschaikowskys Musik anschaulich zu schildern:





Mit höchster Realistik und doch stets durch das interessante Gewebe der Stimmen fesselnd, mit dem ganzen Aufgebot moderner Instrumentationskunst unter steter Beibehaltung der jammernden chromatischen Triolenfiguren aus dem obigen Einleitungsgedanken (Beisp. 2), die sich stets von neuem auf einander türmen, malt uns Tschaikowsky die einzelnen Momente des grausen Vorgangs. Einmal tritt ein Nachlassen in der Bewegung des die Schatten vor sich hintreibenden Sturmwinds ein, klagend sinken sie tiefer und tiefer hinab:



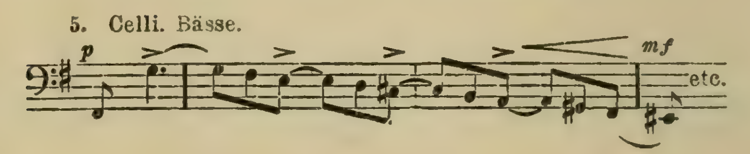
Man beachte namentlich den Sekundschritt *h c* im dritten Takt, der im Verlauf der Tondichtung noch mehrfach eine Rolle spielt.

Dumpf und stöhnend ertönen abermals die schweren, lastenden Accorde des einleitenden „Höllenmotivs“

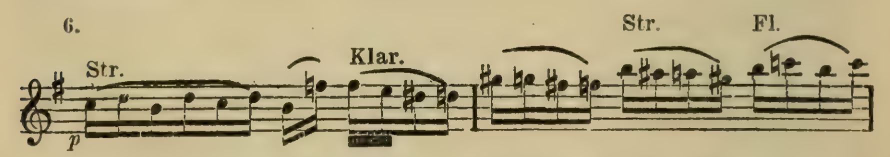
(Beisp. 1) in Posaunen und Holzbläsern, eine unheimliche Stille tritt ein. Dante benutzt die Pause und bittet Virgil um Aufklärung, denn schon will sich der Sturmwind wieder erheben, die ersten Schatten steigen bereits auf, wie es haltlos über leeren, gespenstischen Harmonieen hin- und herflatternde Figuren des nun beginnenden Hauptteils verkünden:



Motivisch entlehnt er sein Material dem chromatischen Einleitungsgedanken (Beisp. 2, b). Wehevoll bäumt sich immer und immer wieder die klagende Figur:



aus der Tiefe empor, die Erscheinung jedes von einem neuen Windstoss:

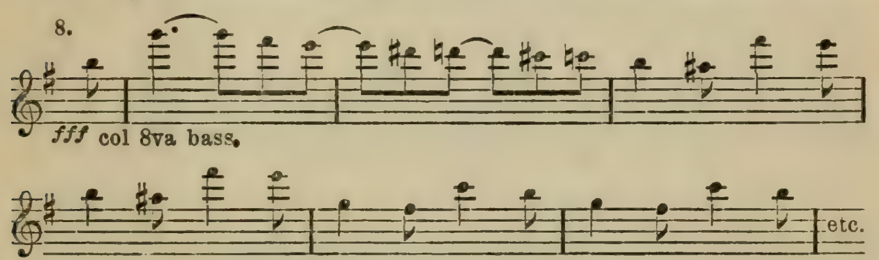


emporgetriebenen Schattens begleitend, zu der sich bald das Sekundmotiv aus Beisp. 2, diesmal im Verlängerungs-Rhythmus in den Bässen gesellt.

Virgil nennt nun Dante einige der vorbeigewehten Schatten bei Namen, während der Sturm stetig anschwillt:



An der wahrhaft überwältigenden Stelle, wo das ganze Orchester das qualvolle, durch Steigerung und weitere Ausdehnung des in Beisp. 5 aufgewiesenen Motivs gewonnene eigentliche Hauptthema der Tondichtung in E moll *) in leidenschaftlichstem Schmerze herausschreit:



erreicht er seinen höchsten Stärkegrad. Virgil zeigt dem Dichter Semiramis, Kleopatra, Helena, Achill, auch Paris und Tristan. Mit zwei Schatten, die sich eng umschlungen halten, wünscht Dante sich zu unterreden und ruft sie daher, auf Virgils Rat bei der Liebe an, in seine Nähe zu kommen, und siehe —

„Gleichwie ein Taubenpaar die Lüfte teilt,
„Wenn's mit weit aufgespreizten, steten Schwingen
„Zum süssen Nest herab voll Sehnsucht eilt,"

schweben sie zu ihm herab. — Tonmalerisch hat Tschaikowsky diesen Vorgang für jedermann verständlich geschildert.

Noch ein letztes Mal ertönen die lastenden Anfangstakte aus der Einleitung (Beisp. 1) und dann ver-

*) Den von Riemann in der Analyse der Brahms'schen E-moll Symphonie (Musikführer No. 120) herangezogenen symphonischen Werken in dieser bei ihnen fast gemiedenen, elegischen Tonart lässt sich also das vorliegende Werk Tschaikowskys als weiterer interessanter Beleg zur aesthetischen Motivierung ihrer Wahl zur Seite stellen.

kündet ein kurzes Klarinetten-Rezitativ das Herannahen des Liebespaares, dessen Gestalt eine wehmütige und feingegliederte Kantilene der Klarinette mit dem Tschaikowsky eignen Ueberschwang des Gefühles in chromatischen Wendungen und verminderten Dreiklängen als zweites Thema zu zeichnen sucht, das durch die etwas archaisierende Kirchenton-Harmonisation des dritten Taktes eine leichte russisch-nationale Färbung erhält:



Der bald stetig dazu in der Tiefe leise ergrollende Paukenwirbel lässt uns trotz dieses schwärmerischen Ausbruchs der innigsten Liebe keinen Augenblick vergessen, an welchem Orte wir uns befinden.

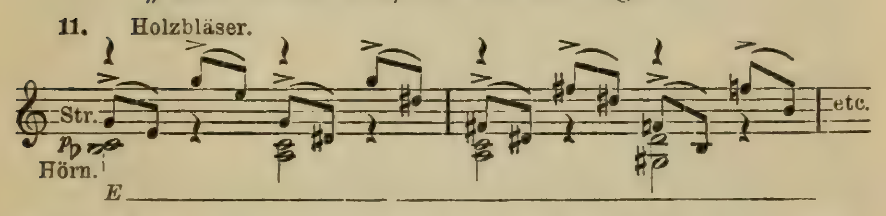
Die Violinen fahren noch eine Weile in dem ausdrucksvollen Gesange fort, fallen aber leider gleich anfangs etwas ins Gewöhnliche und Lässige, doch ist der Nachsatz wieder von grosser Schönheit:



Einem kurzen Ermatten folgt ein abermaliges Aufraffen, Flöten und Oboen singen die obenstehende, schöne Liebesmelodie (Beisp. 9) mit verstärktem Ausdruck nach:

Francesca wendet sich zu Dante und spricht:

„Die Liebe, die Geliebte stets berückte,
„Ergriff für diesen mich mit solchem Brand,
„Dass, wie Du siehst, kein Leid ihn unterdrückte.
„Die Liebe hat uns in ein Grab gesandt —
„Kaina harret dess, der uns erschlagen."



Tiefe Hoffnungslosigkeit malt sich in den wie ersterbend hingehauchten schweren Accorden des Streichorchesters, Wehmut und wachsende Erregung in der zum Teil veränderten Wiederholung der Liebesmelodie (Beisp. 9) in den Cellis durch Paolo, der so den musikalischen Dialog des unglücklichen Paares vervollständigt.

Dante, von innigstem Mitleid ergriffen, bittet Francesca, ihm die Geschichte ihrer Liebe mitzuteilen, und sie beginnt: *)

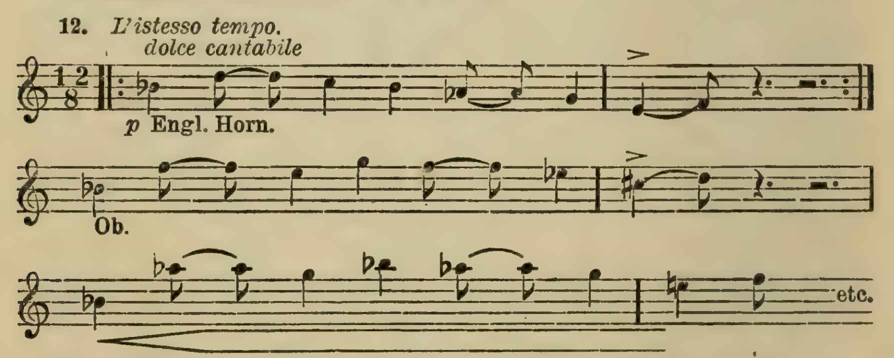
„Wer fühlt wohl grössres Leiden,
„Als der, dem schöner Zeiten Bild erscheint
„Im Missgeschick? Dein Lehrer mag's entscheiden.
„Doch da Dein Wunsch so warm und eifrig scheint,
„Zu wissen, was hervor die Liebe brachte,
„So will ich's thun, wie wer da spricht und weint.
„Wir lasen einst, weil's Beiden Kurzweil machte,
„Von Lancelot, wie ihn die Lieb' umschlang.
„Wir waren einsam, ferne vom Verdachte.
„Das Buch regt' in uns auf des Herzens Drang,
„Trieb unsre Blick' und macht' uns oft erblassen,
„Doch eine Stelle war's, die uns bezwang.

---

*) Die nachstehenden Worte sind im italienischen Original auch der Partitur des Tschaikowsky'schen Werkes vorgedruckt.

„Als wir von dem ersehnten Lächeln lasen,
„Auf das den Mund gedrückt der Buhle hehr,
„Da naht Er, der mich nimmer wird verlassen,
„Da küsste zitternd meinen Mund auch Er. —
„Ein Kuppler war das Buch, und der's verfasste —
„An jenem Tage lasen wir nicht mehr.“

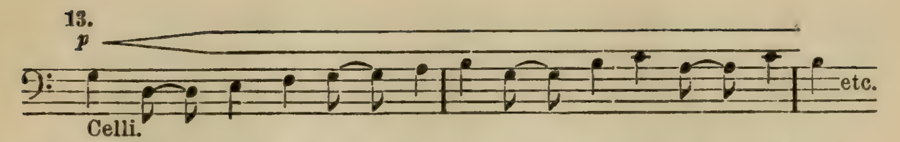
Diese herrliche Stelle bildet auch den Kern unsrer Tondichtung, welche sie in Gestalt eines kurzen Mittelteils in Musik umzusetzen sucht. Sein weinend und schluchzend in konsequent festgehaltenen Synkopen sich dahinschleppendes und in sehnsüchtiger Klage immer höher sich heraufhebendes (drittes) Thema:



nimmt, vom schwermütig klingenden engl. Horn und der Oboe vorgetragen, eine immer sehnendere und zagendere Haltung an; Tschaikowsky als Lyriker *) nähert sich wie Glazounow an elegischen Stellen fast stets der deutschen, und zwar der Schumannschen schwärmerischen Tonsprache. Nirgends wird man bei den zum Teil auffallenden Anklängen diese Parallele vielleicht als so zwingend empfinden wie gerade hier.

Zugleich erklingen zum ersten und einzigen Male duftige Harfenpassagen. In schöner Weise weiss Tschaikowsky das Thema durch Verteilung an verschiedene Instrumente, Umkehrung wie z. B.

*) Und Lyriker ist er in erster Linie. Mit Recht spricqt César Cui (a. a. O. S. 119) von der „Nature de son talent, lyriueh et élégiaque.“



und Erweiterung in ein immer neues Licht zu rücken.

Auch muss an dieser Stelle einmal eines grossen Vorzugs der Tschaikowskyschen Kunst gedacht werden, die nicht oft genug hervorgehoben werden kann, nämlich seines ausserordentlichen Talents, die melodieführenden Hauptstimmen — in ganz ähnlicher Weise wie z. B. Dvorák — mit kleinen kontrapunktierenden, rhythmisch frei und selbständig gestalteten Motiven und Motivchen in den Nebenstimmen zu umranken. Daher die grosse Lebendigkeit und Beweglichkeit des Tschaikowskyschen Orchesters, daher die merkwürdige Erscheinung, dass man die einigermassen zurücktretende Beherrschung der eigentlichen Orchester-Polyphonie, *) kontrapunktischer Kombinationskunst — welche dem Komponisten in geringerem Masse zu Gebote steht und der er z. B. von Glazounow übertroffen wird — und den Mangel an regem Leben in den die Harmonie ergänzenden Mittelstimmen, wie dies für die neue deutsche Kunst seit Wagner charakteristisch ist, kaum als solchen empfindet.

In schmachtenden, zarten Tönen setzen die Liebenden ihr Zwiegespräch fort, aber schon beginnt die Windsbraut sich ganz leise wieder zu erheben. Flatternde Violinfiguren über dem zuckenden Rhythmus ($^{12}/_{8}$) ♫ 𝄾 ♫ 𝄾 etc. steigen auf und fahren drohend und störend zwischen die innigen Töne des zum letzten Male in jubelndem Tone vom ganzen Orchester vorgetragenen Liebesgesanges (Beisp. 9),

---

*) César Cui giebt, wenn er von Tschaikowsky sagt: „il aime la polyphonie", zu viel, wie er auf der andern Seite — man denke nur an des Meisters „Symphonie pathetique" in H-moll — über seine Themenbildung zu einseitig und absprechend urteilt; „Il est fâcheaux . . . que la profondeur et la force fassent défaut à Tschaikowsky. Il affectionne les melodies legères, gracieuses, aimables, les rhythmes de danse" (a. a. O. S. 132).

welcher sich bis zum Ausdruck exstatischer Verzückung und trunkener Schwärmerei steigert und erst allmählich zu dem süssen Frieden zurückkehrt, wie ihn der Nachsatz des zweiten Themas (s. Beisp. 10) so schön schildert.

Kriegerische Hornsignale, ein mit brutaler Gewalt hereinbrechender, wütender Lauf:



mit der einschneidenden Achtelfigur erinnern uns an den Ausgang der Liebestragödie, die Entdeckung der beiden Liebenden und ihre Ermordung durch Giancotto.

Mit grausamer Hand ist die süsse Erinnerung an glückliche Stunden jäh zerstört, und die schreckliche Wirklichkeit, die ewige Finsternis wird um so quälender empfunden.

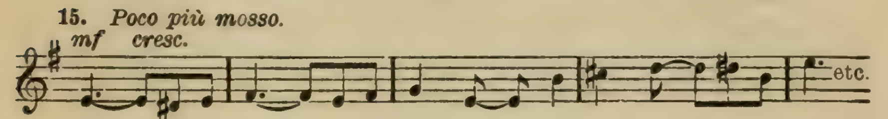
Düstre, drohende Accorde der Posaunen, Generalpause vor der Wiederholung des Hauptteils.

Schon murmelts wieder in den Bratschen und Celli, klagend ertönt abermals die Stimme des Horns (Beisp. 4), der Höllenwind erhebt sich von neuem und reisst die Liebenden bald von Dantes Seite.

Die Reprise lässt den höllischen Reigen noch einmal an uns vorüberziehen; der ganze um das erste Thema (Beisp. 8) stehende Teil erscheint notengetreu zum zweiten

Male, nur begnügt sich Tschaikowsky mit feinem Formengefühl diesmal mit dem einmaligen Vortrag desselben. Jammernd und klagend sinken die Schatten beim Nachlassen des Sturmes wieder zur Tiefe.

Eine kurze Koda, in welcher das Motiv:



über chromatisch sich herabsenkenden Bässen immer drohender höher und höher hinaufgetragen wird, um, auf dem Gipfelpunkt angelangt, wehklagend hin und her zu irren, ohne den Ausweg finden zu können, schliesst die Tondichtung mit einigen wuchtigen Schlägen des vollen Orchesters rasch ab.

Dr. W. Niemann.

1812.

Ouverture für grosses Orchester. Op. 49.

Die Ouverture 1812, wohl die gewaltigste Gelegenheits-Composition, die je geschrieben worden ist, verdankt ihre Entstehung der Anregung Nicolai Rubinsteins.

Im Sommer des Jahres 1881 wurde die Erlöserkirche in Moskau, die als Erinnerung an die grosse Zeit des russischen Feldzugs Napoleons I. und des Unterganges seiner Armee in der brennenden Zarenstadt erbaut wurde, eingeweiht. Rubinstein hatte für das Entstehen der Kirche reges Interesse, und beschloss, deren Einweihung durch eine Musikaufführung grössten Stiles zu verherrlichen, und so entstand Tschaikowskys Ouverture, die in ihrer Anlage und anspruchsvollen Besetzung ganz ihrem Zweck entspricht; denn die Aufführung sollte auf dem freien Platz vor dem Gotteshause vor sich gehen und es galt, Massen mit Massen zu bezwingen.

„1812“ gehört zu den weniger oft aufgeführten Tonwerken Tschaikowskys; unsere Konzertsäle gaben nicht die notwendigen Bedingungen für ihren Erfolg ab, die Tonmasse wird im engen Raum zerdrückt und wirkt roh und undeutlich. Eine Aufführung im Freien in der verlangten Besetzung fand

noch nicht statt, da der Zweck des Werkes in Deutschland nicht die Anregung hierzu hergiebt. Vielleicht ist es der Zukunft vorbehalten, die Ouverture in ihrer richtigen Form zur Aufführung zu bringen; die Meinung über dieselbe würde erst dann den richtigen Vorbedingungen entspringen und sicherlich das hierüber bestehende Vorurteil zu Gunsten des Werkes richtigstellen; denn nicht eine blasse Gelegenheitskomposition, sondern ein kühn hingestelltes, gross angelegtes Tonwerk hat Tschaikowsky mit der Ouverture geschaffen, die als Programmmusik im besten Sinne des Wortes mit der ganzen Farbenpracht Tschaikowskyscher Instrumentirungskunst die Not und die Erhebung jener Tage glänzend schildert.

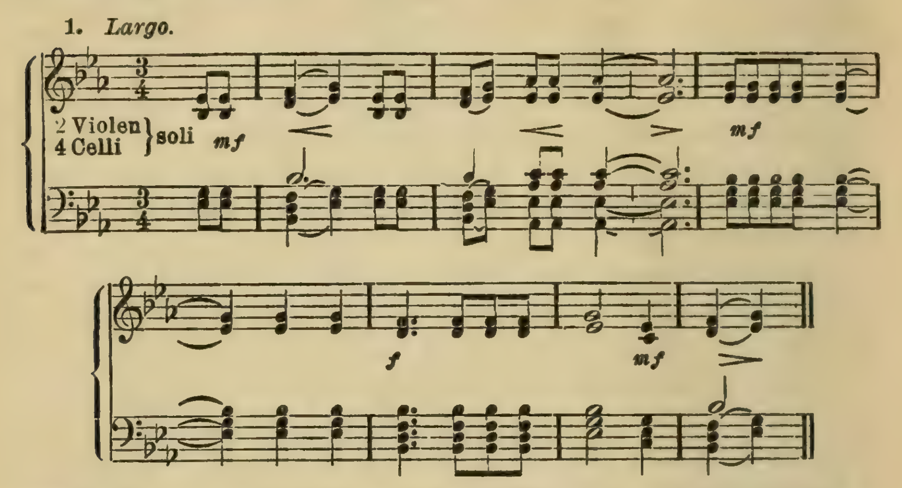
Die vollständige Besetzung des Werkes verlangt neben dem Streicherchor 2 Flöten und Piccolo, Oboen, Klarinetten, Englisch-Horn und Fagotte, 4 Hörner, 2 Pistons, 2 Trompeten, 2 Tenorposaunen, Bassposaune und Tuba, Pauken in *G, B, Es*, Triangel, Tambourin, Militärtrommel, grosse Trommel und Becken. Zum Schluss tritt ein weiteres Bläserchor (als „Banda“ bezeichnet) hinzu. Ferner sind zwei ungestimmte, grosse Glocken und Kanonenschläge vorgesehen.

Die nachfolgende Erläuterung richtet sich nach den aus den Tempobezeichnungen sich ergebenden Unterabteilungen des Werkes. Die überkommene Form der Ouverture ist von Tschaikoswky beibehalten worden. Das Largo bildet die Einleitung, mit dem allegro giusto beginnt der Allegrosatz, dessen Seitensatz durch die Fis dur-Stelle (Beisp. 10) bezeichnet ist. Mit Beisp. 14 setzt die Durchführung ein, mit dem Largo Es dur (Beisp. 20) die Coda. Die drei grossen Abschnitte: Einleitung, Allegro, Coda decken sich mit der Entwickelung des programmatischen Grundgedankens: Not, Kampf und Sieg.

Largo (Es dur, $^3/_4$ Takt).

Dumpf psalmodirende Gebete der Gläubigen um Errettung aus Feindeshand eröffnen das Tonstück. Der Charakter verhaltener Angst, hoffnungsloser Demut ist durch die düstere

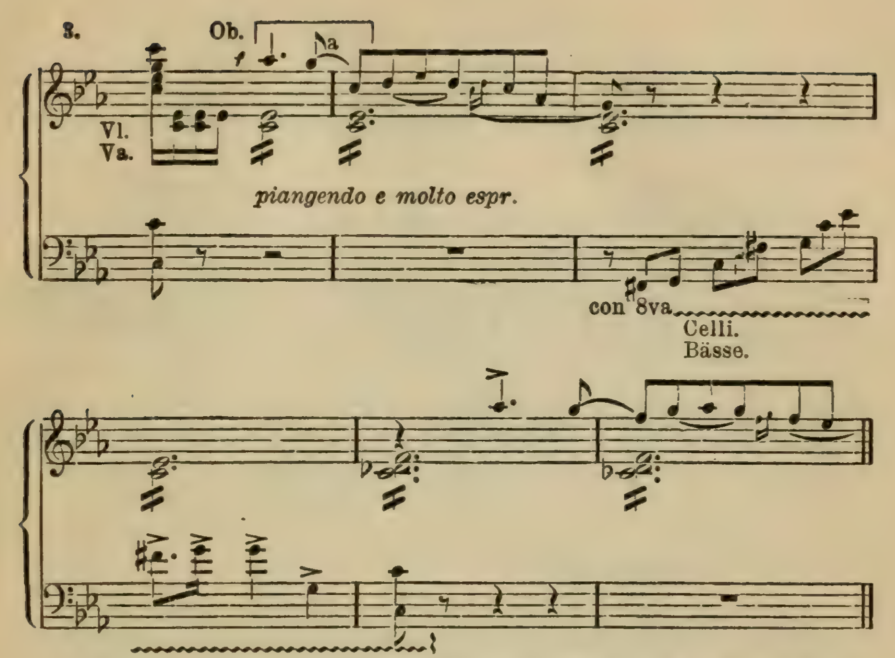
Klangfarbe der 8 Celli und 4 Violen, die dieses Gebetsmotiv einzuführen haben,



vortrefflich ausgedrückt; und wenn diesen immer eindringlicher, inständiger werdenden Bitten die Holzbläser sich, anfangs wie zögernd, von leiser Hoffnung beseelt, zugesellt haben,



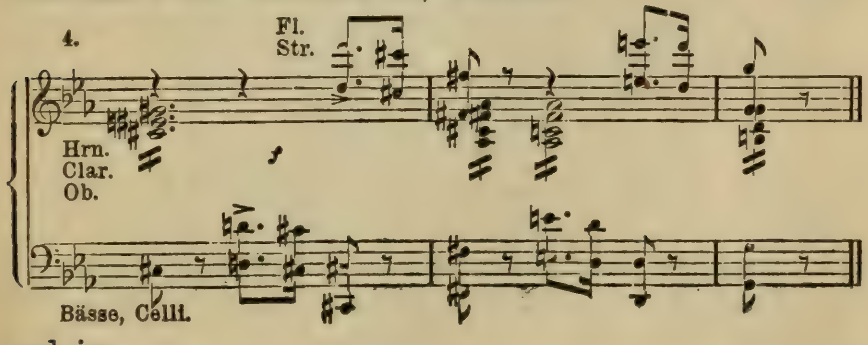
erreicht das Gebet, wie in heftiger Bedrängnis sich steigernd, einen schmerzvollen Aufschrei, und ein im *ff* aufwärtssteigender Streicherlauf vermittelt den Übergang zur Schilderung der angstvollen Not, die mit dem C moll-Dreiklang und der auf diesem sich erhebenden, klagenden Phrase der Oboe, die von einem mächtig drohenden Gang der Bässe und Celli unterbrochen wird, eintritt:



Immer lauter, immer klagender ertönt der Ruf der Oboe, dem sich bald die übrigen Holzbläser anschliessen, bis sie alle auf schneidenden Tremolos der Geigen und Violen in heftigem Ansturm das

Poco stringendo,

das den verkleinerten Auftakt des Beisp. 3 (Motiv a) in atemloser, sich wild überstürzender Hast zwischen Bässen und Holzbläsern hin- und herwirft, erreichen:



und im

Poco piu mosso

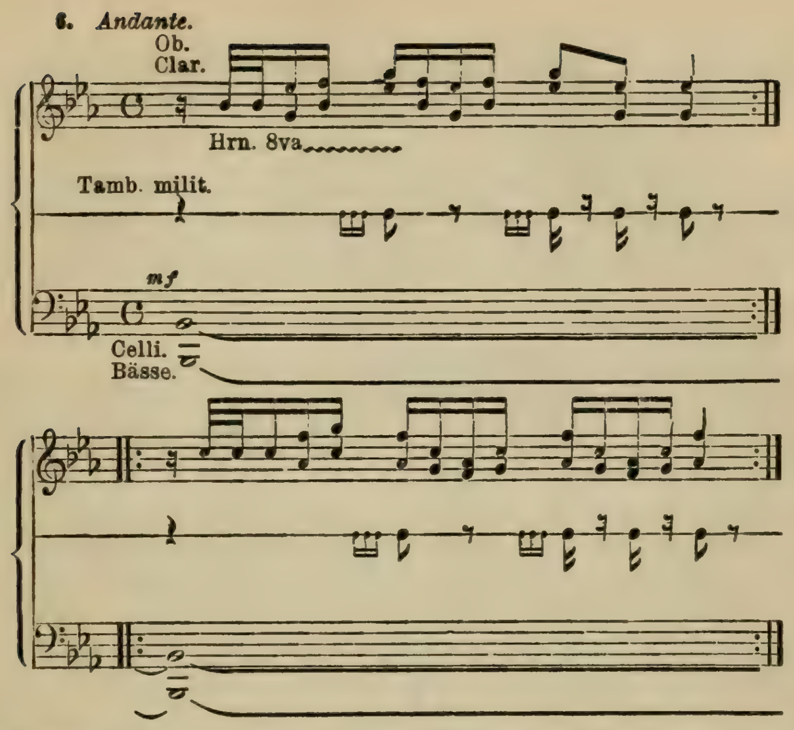
mit seinen angstvoll abwärtstürmenden Bläserpassagen, dem furchtbaren Ruf der tiefen Streicher, Fagotte, Posaunen und Tuben:



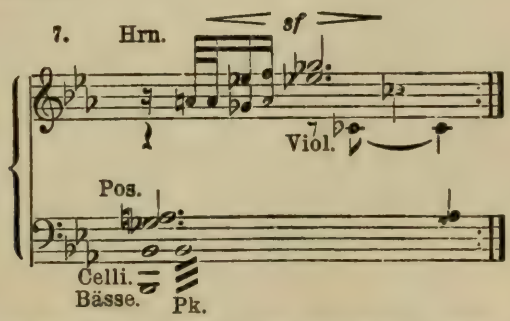
bei zwei vernichtenden Schlägen des vollen Orchesters (*fff*) zu dem Höhepunkt dieser Schilderung grausigen Entsetzens gelangen. Nochmals erhebt sich die drohende Stimme der Bässe, Celli und Fagotte, in unerbittlichem Groll abwärts steigend, und erreichen schliesslich mit Beginn des

Andante (C)

das tiefe *B*, das während des Folgenden, mit leisem Paukenwirbel, in den Bässen festgehalten wird. Wie aus der Ferne her lassen die Oboen, Klarinetten und Hörner die Fanfaren der heranziehenden Truppen erklingen, begleitet vom taktgemässen Wirbel der Militärtrommel:



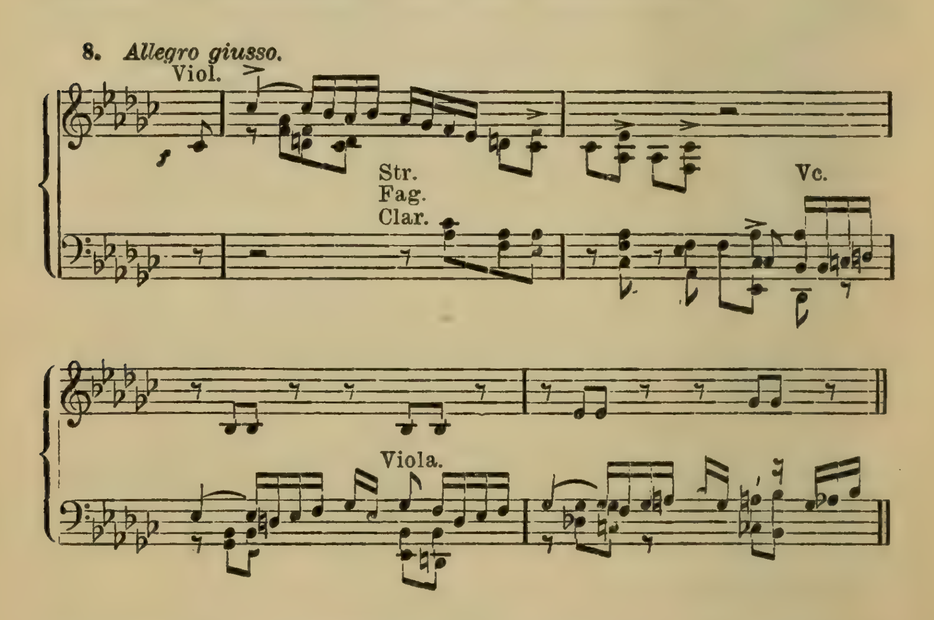
und einer, den ersten leisen Schimmer der erwachenden Hoffnung in das Bild hereintragenden Gesangsphrase der Geigen und Violen; es wird schliesslich folgendes Bild atemloser Spannung erreicht:



Leise verklingt endlich auch das *ces* der Geigen. Die schwülf Stille, die dem Kampf voranzugehen pflegt, hat sich dumpe brütend über die Scene gelagert. —

Allegro giusto (Es moll C).

Nun aber bricht der Kampf mit voller Gewalt los. Sein Thema, mit einem bezeichnenden heftigen Oktaven-Sprung in den Violinen beginnend, von unregelmässigen, wie Schwertstreiche niedersausenden Akkorden unterbrochen:



hat ganz den leidenschaftlichen, ungezügelten Charakter der Klanggebilde, die Tschaikowsky für solche und ähnliche Fälle zu erfinden gegeben waren. Als spezifisch-historisches Erkennungsmittel des hier gemeinten Kampfes bedient sich der Komponist der Marseillaise, die im Verlauf der Scene wiederholt, zuerst von den Hörnern angestimmt wird, nie aber ihr Ende erreicht, sondern wie mit ersticktem Aufschrei, melodisch mannigfach über chromatische Änderungen verbogen, abbricht und vergebens gegen das durch chromatische, einander entgegenlaufende Skalen gekennzeichnete Schlachtgewühl ankämpft. Ihr erstes Eintreten gestaltet sich folgendermassen:

9.

marcato Clar.

Hrn.

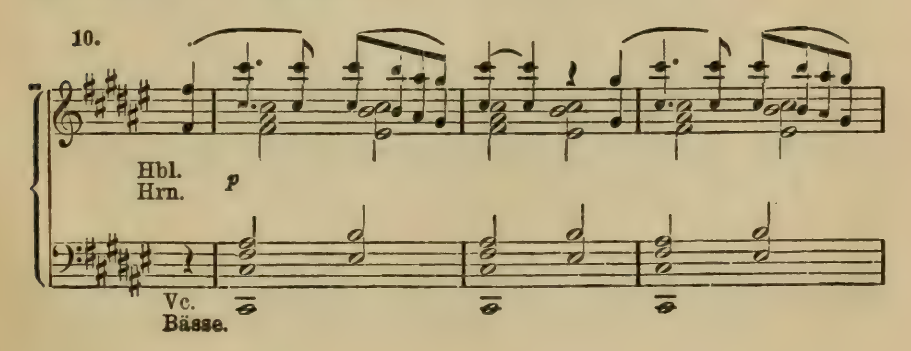
Bässe, Fag.

Vc.

Str. Ob.

E. H.

Später tritt sie schmetternd in den Trompeten, noch später, nach Wiederholung des Hauptthemas (8), in vollen, pompösen Akkorden des gesamten Blechs auf, wird aber gerade hier von dem wild auf- und abwärtsschweifenden Gang der Streicher niedergerungen und nach gellendem Aufschrei von diesem zur Tiefe herabgeführt. Auf dem plötzlich abschwellenden *d* bleiben die Bässe stehen und moduliren nach Fis dur, in die ruhigere Stimmung des Seitensatzes





einlenkend.

So schön derselbe rein musikalisch ist, so warm und blühend er sich entwickelt, so kann doch auch hier der bereits anderwärts erhobene Einspruch nicht unterdrückt werden, dass Tschaikowsky zu Gunsten der hergebrachten Form vor den letzten Consequenzen der Programmmusik zurückscheut und mit dem noch einmal wiederkehrenden Seitensatz die grossangelegte Kampfschilderung zerreisst und um ihre beste Wirkung bringt. Bei der Rückkehr zum Hauptthema ist er dann gezwungen, bereits Erzähltes noch einmal zu wiederholen und dort, wo der Höhepunkt des Ganzen liegen müsste, greift jener abgedämpfte Eindruck Platz, den eine jede Reprise ohne Gnade nach sich zieht. Ein Vergleich auf diesen wunden Punkt hin mit Liszts Hunnenschlacht ist sehr lehrreich und überzeugt vollends von der Notwendigkeit und dem Wert des eisernen, unverrückbaren festhaltend am einmal als richtig erkannten Prinzip, und der unumgänglichen Abwehr aller Compromissgelüste.

Unser Seitensatz nun entäussert sich dort seiner grössten Reize, wo die obstinate Begleitung plötzlich von *fis* über G dur nach Es dur rückt:

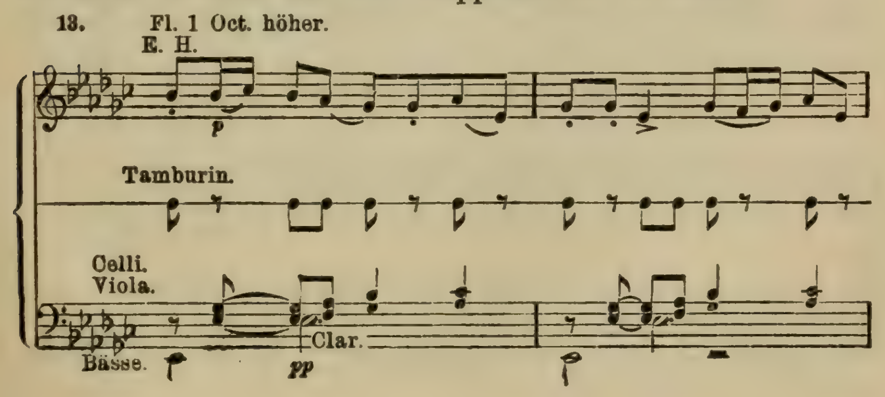




und hier sein Thema mit sanften Vierteltriolen der Streicher ablaufen lässt, um dessen zweiten Theil (Motiv a in Beisp. 10) nochmals canonisch in den Streichern und Holzbläsern auf dem Orgelpunkt *b* der Bässe auftreten zu lassen:



Als Abgesang der ganzen Episode fügt sich noch einer jener eigentümlichen slavischen Tanzrhythmen an, deren schwermütige Monotonie deutlich auf ihre Steppenheimat hinweist:



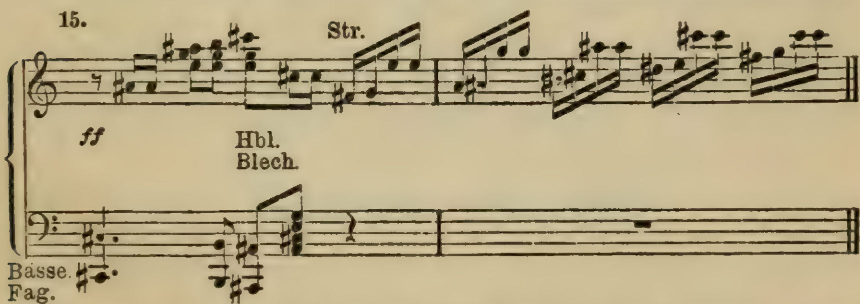


Er verhallt, von Flöte und Englisch-Horn zuerst durchgeführt, von den Violinen zur Viola, von da zu den Celli übergehend, auf dem tiefen *es* der letzteren. Dieses leitet über *des* nach *c* herabsteigend, zum Durchführungsteil, (C dur beginnend), der seinen Anfang mit dem charakteristischen Oktavensprung des Hauptthemas (8) nimmt und sofort wieder einzelne Motivteilchen der Marseillaise verwendet. Eigentümlich berührt dabei das psalmodirende tiefe *c* der Posaune, gleichsam ein durch die Zähne gemurmeltes Stossgebet des Kämpfers vor dem letzten, entscheidenden Schlag:

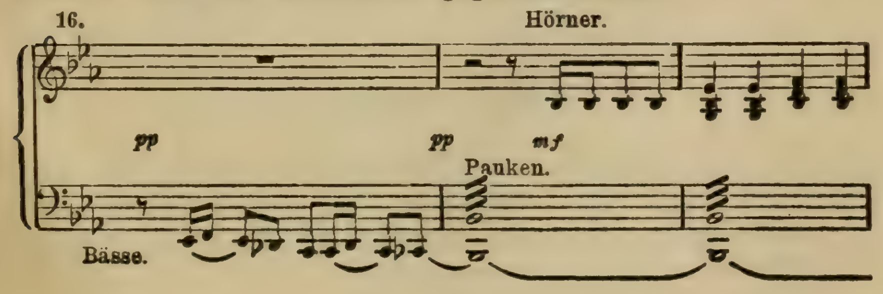


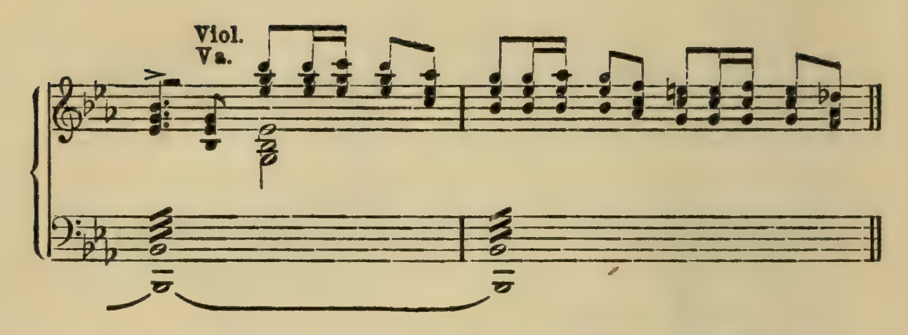


Die Rückkehr zum letzten Eintreten des Hauptthemas (8) in instrumental bedeutend verstärkter Form vollzieht sich mit Hilfe dreier oft wiederholter mit wuchtiger Kraft einschlagender Akkorde, denen eine wild aufsteigende Streicherkadenz folgt:



Das Hauptthema selbst und der Übergang zum Seitensatz (diesmal Esdur) wiederholen sich ganz in der Weise ihres ersten Auftretens. Der letztere steht durchaus auf dem Orgelpunkt *b* der Bässe, auf dem sich eine lange Überleitung zum Largo entwickelt. Sie verwendet zuerst das Thema 13, dem sich einzelne Teile der Marseillaise gegenüberstellen:





gewinnt bald durch einen lebhaften Streicherlauf an Frische und Zugkraft — die kriegerische Militärtrommel lässt immer ihre straffen Rhythmen hindurchklingen — und erreicht endlich — immer auf dem *b* der Bässe — einen weit ausholenden Achtellauf der Streicher, Holzbläser und Hörner, auf dem noch einmal die Trompeten das Kampflied der Franzosen anstimmen. Schon aber dröhnen die den Sieg verkündenden Kanonenschläge, und der Lauf der Holzbläser und Streicher führt

Poco a poco rallentando

zum

Largo (Es dur 3/4 Takt),

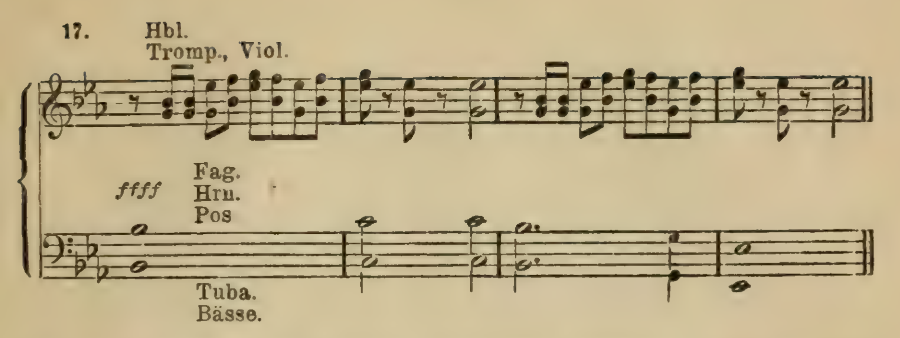
wo unter dem Hinzutreten der Banda vom vollen Orchester unter Glockengeläut und Kanonendonner das Thema 1 als mächtig sich erhebendes Dankgebet angestimmt wird, in seinen einzelnen Versen von jubelnd sich aufschwingenden Cadenzen der Streicher und Holzbläser unterbrochen.

Im

Allegro vivace

erscheinen die Fanfaren der heranziehenden Krieger (6) zum glänzenden Siegesmarsch ausgebildet, dem sich als Kontrapunkt von mächtigster, erhabener Wirkung die feierlichen Klänge der russischen Volkshymne anschliessen:

17.



die im Unisono der Hörner, Fagotte, Posaunen, Tuben, Celli Violen und Bässe klingen, und nach deren ersten zwei Verszeilen das Tonstück in kriegerischen Stolz und jubelnde Siegesfreude kündenden Schlussakkorden sein solenn abschliessendes Ende erreicht.

H. Teibler.

Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte (D dur).

(op. 35.)

(Herrn **L. Auer** gewidmet.)

Peter Iljitsch Tschaikoffsky, geboren am 25. Dezember 1840 zu Wotinsk, gestorben in der Nacht zum 6. November 1893 zu Petersburg, ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten russischen Komponisten der neueren Zeit und hat auch im Ausland — und zwar ganz besonders in Deutschland — viele Verehrer seiner reizvollen Kunst, der man es anmerkt, dass das, was dieser Tonsetzer schreibt, vom Herzen kommt. Tschaikoffsky ist ein echter Tondichter. Seine Werke zeigen jene glückliche Mischung von angeborener Eigenart, welche durch das Gepräge der national-slavischen Kunst noch verstärkt wird, und kräftig lyrischem Empfinden und beweisen ihrer Konzeption zufolge, dass der Komponist die Kompositionstechnik in hohem Grade beherrscht. Originell in der musikalischen Erfindung, gewandt in deren Verarbeitung, hervorragend in der Kunst der Instrumentation, versteht dieser geniale Tonkünstler allezeit zu interessieren, zu fesseln.

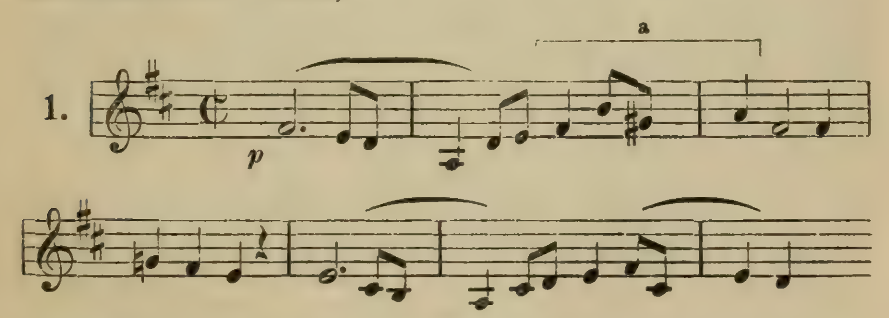
Tschaikoffsky hat nur ein Violinkonzert geschrieben: opus 35, in D-dur, dessen Aufbau wir hiermit dem Verständnis der Hörer näher rücken wollen.

Das Orchester, welches den Solisten teils unterstützt, teils ihm selbständig gegenübertritt, ist seiner Besetzung nach zwar ein sogenanntes „grosses“ Orchester, aber keineswegs überladen und, wie wir sehen werden, sehr dezent und geschmackvoll angewandt. Die Instrumente sind: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner, eine Trompete, 2 Pauken und die üblichen Streichinstrumente.

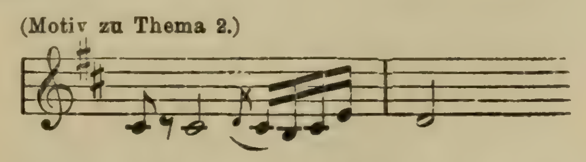
Die ersten Violinen des Orchesters beginnen den

I. Satz (Allegro).

zunächst in einem *Allegro moderato* mit einem geschmeidig dahinfliessenden Thema,



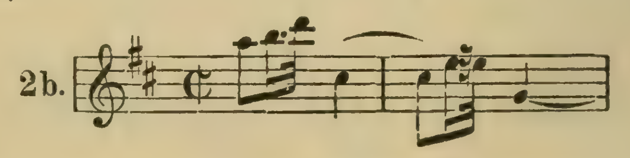
dessen Bruchstücke in der folgenden Einleitung verarbeitet sind. Erst nur als eine schüchtern auftauchende Gegenmelodie, dann aber immer mehr fussfassend tritt uns sodann eine Figur entgegen, welche das Motiv zum Hauptthema des ersten Satzes bildet.



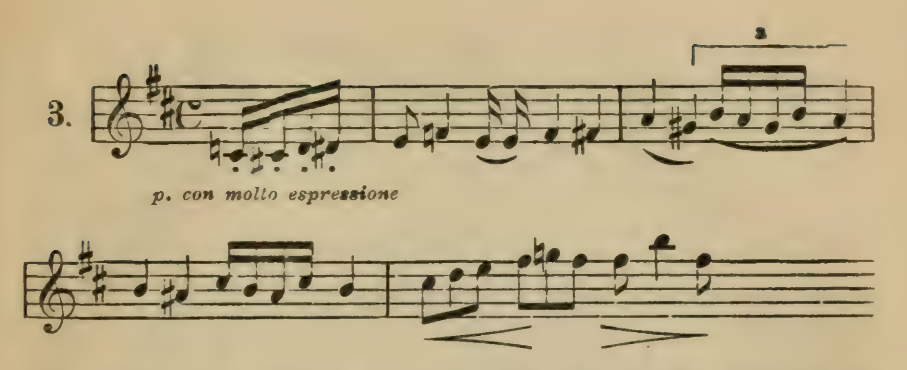
Ein viertaktiges, unbegleitetes Solo leitet sodann in Form einer auf- und absteigenden etwas verzierten Figur in das aus dem eben angeführten Motiv sich entwickelnde Thema 2 über



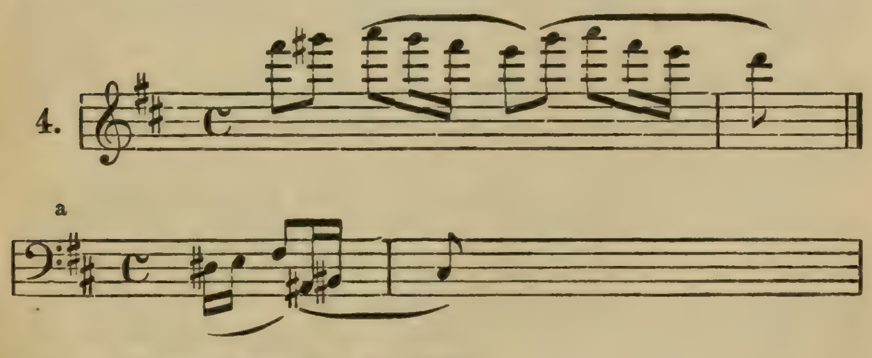
Die Begleitung ist zart, zum Teil *pizzicato*, oder besteht aus kurzen, durch Pausen getrennten Achtelnoten der Streichinstrumente; zum Schluss bringen die ersten Violinen 2a als Gegenmelodie. Die Solovioline hängt an das Ende ihres Themas 2a sodann ein Motiv an, welches durchaus aus diesem selbst entstanden ist, aber eine prägnantere Rhythmik aufweist (2b):



Eine stete Wiederholung von 2b, welches allmählich melodisch tiefer sinkt, leitet in eine Solokadenz über, die rhythmisch aus demselben Material gearbeitet ist und mittelst eines chromatischen Laufs mit anwachsender Kraft zu 2 zurückführt, welches seinerseits kraftvoll mit Doppelgriffen ausgestattet ist. Wieder folgen gleich wie zu Anfang 2a und 2b. Im Folgenden verwendet das nunmehr reichlicher besetzte Orchester teils rhythmisch, teils harmonisch das Vorausgegangene, während dem Solisten Gelegenheit gegeben wird, Passagen zu entfalten. Die Kraft nimmt zu, die Figuren werden lebhafter, die Sprünge kühner, dann aber sinken melodischer Schwung und Kraft jäh zusammen, um einem Gesangsthema (3) den Platz zu räumen.



Diese liebenswürdige Melodie beschäftigt den Solisten eine kleine Zeit hindurch, sodann nimmt sie das Orchester auf, und die Soloviolinstimme lehnt sich graziös an den melodischen Kern an und schliesst mit einer Trillerkette in den höchsten Regionen. Ein den Trillern folgendes Anhängsel der Solopartie dient nur dazu, den Zusammenhang mit dem folgenden „Moderato assai" des Orchesters zu vermitteln, welches mit der Kraft des Fortissimo, durch hämmernde Triolen der Bläser verstärkt, Thema 2 zu Gehör bringt. Anstatt dass 2a und 2b folgten, schliesst sich eine Figur (4) an, deren Zusammenhang mit dem thematischen Material von 2 (rhythmisch von 2b) zwar nachweisbar, aber sehr locker ist und im Verlauf des Satzes sehr selbständig wird, sich in der Form von 4a wieder 2a nähert



und als Gegenthema No. 5 erhält.

5. 

Die Themen 4, 4a und 5 beherrschen nunmehr das Feld, bis die Solo-Violine nach zwei präludierenden Takten Thema 2 *(molto sostenuto il tempo, moderatissimo)* wuchtig und in brillantem Styl paraphrasiert. Mit Schluss des Solo setzt das Orchester mit demselben Thema im Fortissimo ein und moduliert dann chromatisch zunächst mit Beibehaltung der charakteristischen Rhythmisierung des Originals, dann mittelst der Figur 4a nach A-dur (der Dominante der Haupttonart). Die sich nun entwickelnde grosse Kadenz, welche entgegen dem gewöhnlichen Usus ziemlich weit vor den Schluss gerückt ist, hält sich in der üblichen Weise melodisch an die uns bekannten Motive. Von hier ab bringt uns der Satz nichts Neues mehr. Wie zu erwarten, rahmt zunächst Thema 2 die Kadenz ein, wobei die Solo-Violine die Melodie mit Koloraturen verbrämt. 2b folgt in derselben Weise. Reiches Passagenwerk führt weiterhin zu Thema 3 hinüber, welches gleich seinen Vorgängern mit Verzierungen ausgeschmückt wird. Von wunderbarer Schönheit sind hierbei die Stellen, an denen der Solopart dem Thema im Orchester gegenübertritt. Aus dem Thema heraus entwickelt sich nun aber ein Uebergang zu 1a, und das ist wirklich noch eine Ueberraschung: das Streichorchester bringt es als Unterlage für die virtuose Ausschmückung desselben durch den Solisten.

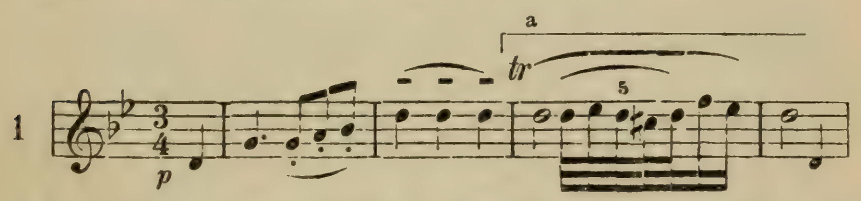
Nachdem uns der Komponist so nach der Kadenz, gleichsam inspiriert durch die in ihr freie Behandlung der Motive, ein jedes Thema noch einmal in reichem phantasievollen Schmuck köstlichen Melodiegeschmeides gezeigt hat, führt er den Satz mit freier Anlehnung an Thema 2 im Tempo *piu mosso* als Koda dem Schlusse zu.

II. Satz. Canzonetta (Andante).

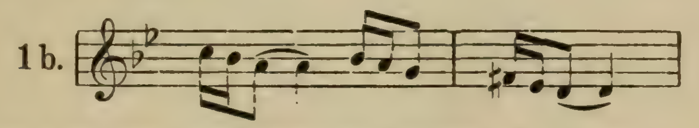
War der erste Satz ein Meisterstück gross angelegter Melodielinien, kühner Modulationen, wechselvollen Toninhalts, so konnte kein Kontrast eindringlicher wirken, als die Gegenüberstellung dieser Canzonetta, eines Sätzchens, dessen noble Einfachheit und Stimmungseinheit im kleinen Rahmen geradezu entzücken.

Der Orchesterapparat ist für dieses Miniaturtonbild auf das Notwendigste beschränkt: ausser den Streichinstrumenten wirken nur die Holzblasinstrumente und ein Horn mit.

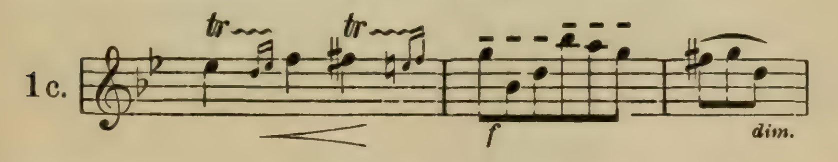
Einer zwölftaktigen, zarten (*p* und *pp*) Instrumental-Einleitung, die in ihrem Schwanken und Suchen nach der Tonart eine geheimnisvolle Stimmung verbreitet hat, entkeimt das Violin-Solo mit folgendem G-moll-Thema:



Die sich sofort anschliessende Wiederholung bringt anstatt der letzten zwei Takte:

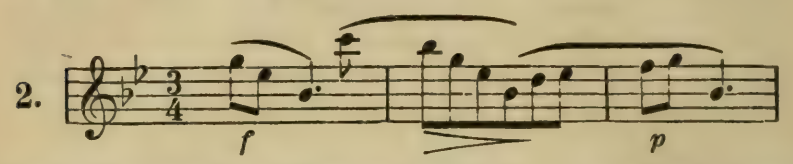


und bei nochmaliger Repetition folgende Variante:



mit Fortführung der Schlussfigur. Das Orchester übernimmt nun Thema 1 in Flöte und Klarinette, während der Solist

dazu als Orgelpunkt das eingestrichene *a* im Pianissimo erklingen lässt. Im sofortigen Anschluss bringt die Solo-Violine ein in der Stimmung verwandtes Seitenthema (2):



Die Benützung dieses Themas, welches teils im Lauf, bisweilen in der Schlussfigur (durch Umkehrung) freier nachgebildet erscheint, ergiebt ein Zwischensätzchen von beruhigendem Charakter. Nach Abschluss desselben tritt für das Solo sofort Thema 1 + 1a wieder ein, dem sich 1 in etwas variierter Form 1b anschliesst. In der Flöte ist während der ganzen letzten Wiederholung des Themas eine Gegenmelodie zur Anwendung gekommen, die sich ebenfalls (aber mit verschobener Rhythmisierung) aus den ersten Takten von 1 gebildet hat. Die Solo-Violine setzt sodann 1 + 1a fort, mit welchem Thema ganz eigenartig eine akkordische Begleitung der Klarinette gepaart wird. Indem das darauf nochmals folgende 1 + 1c mit einem Koloratur-Sechzehntel-Lauf abgeschlossen wird, der in einen Triller endigt, ist das bescheidene thematische Material erschöpft. Um dem Ganzen eine wohlthuende Abrundung zu geben, wiederholt sich die Einleitung des Sätzchens, welches sich in einen *Ritenuto molto* und *Pianissimo* zart und anspruchslos auflöst.

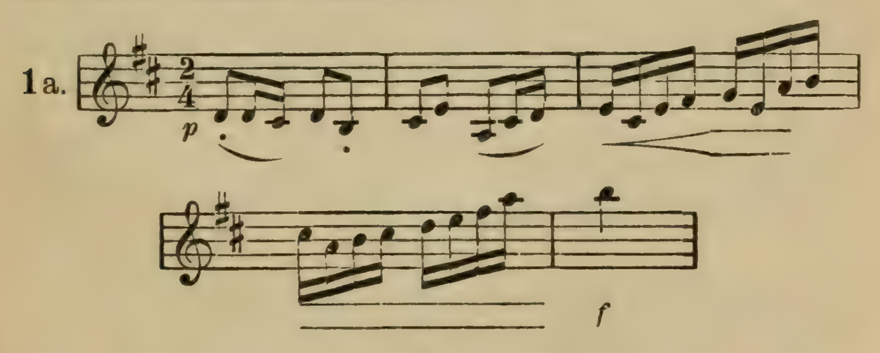
III. Satz. Finale (Allegro vivacissimo).

Ohne Pause (der Vorschrift: *attacca subito* entsprechend) schliesst sich an die Canzonetta das Finale, dessen Gesamt-Charakteristik gleich in den ersten Tönen liegt:

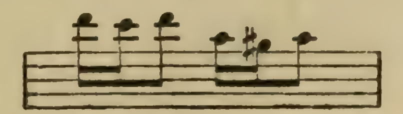




Es spricht eine trotzig überschäumende Kraft aus den kurz gedrungenen Figuren und zielbewussten Oktavsprüngen. Nachdem das Orchester, welches natürlich in diesem Satz wiederum seine vollzähligen Mittel walten lässt, Thema 1 hingestellt hat, als wenn es damit sagen wollte: „So und nicht anders!“ ergreift das Soloinstrument das Wort und bringt, indem es dem Orchestervorwort beizupflichten scheint, Thema 1 gleichsam rhapsodisch improvisierend ohne Begleitung. Mit Wiederaufnahme des ersten Tempo im Piano hat sich dem Thema des Solisten eine Begleitung zugesellt und Thema 1 wird durch eine kleine Variante bereichert.

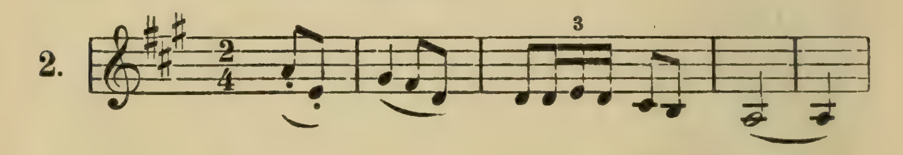


Die Antwort hierauf bildet dasselbe Thema in absteigender Bewegung und einem Diminuendo zum Piano zurück. In dieser Form mit untermischter mehrfacher Aneinanderreihung des Anfangstaktes von 1, — auch mit Ausfüllung des Sprungs am Ende dieses Taktes durch einen gebrochenen Akkord —, schliesslich mit einer Art Umkehrung der ersten Figur dieses Taktes:

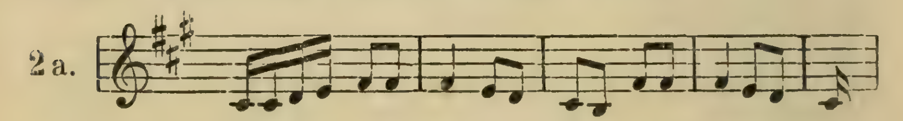


haben Solist und Orchester vollauf Gelegenheit, sich zu bethätigen.

Ein kadenzartiger Lauf mit Fortissimo-Abschluss leitet sodann ein *Poco meno mosso* ein, dessen melodisches Gefüge zweifellos dem Kern des ersten Themas entstammt, aber sich eine Selbständigkeit wahrt, die den Hörer zwingt, ihm Beachtung als Thema zu schenken:



bei der Wiederholung auch in folgender Form:



Nach der Ausbeutung dieser Themen bringt die Oboe im Solo als Seitenthema 2a mit Verzierungen, welche das Original ein wenig verändern (siehe 2b).

Oboe

2 b.

p. espress.

Mit der Oboe wechselt die Klarinette, und dann geht die Figur auf die Streichinstrumente über. Sehr eigen wirkt es, wie dieses Thema immer langsamer, bis zum „Quasi Andante", wird. Mit der Vorzeichnung des allmählich Wiederschnellerwerdens *(poco a poco stringendo)* tritt Thema 1a wieder in seine Rechte und zwar durch eine kleine Solo-Kadenz, wie sie in diesem Konzert des öfteren vorkommt, eingeführt. Im Verlauf der nächsten Takte findet sich auch die schon beobachtete

brucnstückweise Repetition des ersten Taktes von 1. Orchester und Solist alternieren hierauf dieses Bruchstück in kraftvollem Fortissimo. Eine brillante Solo-Violinpassage bereitet dann wie vorher bei der Parallelstelle ein *Poco meno mosso* vor und in derselben Weise wie dort tritt hier zum Solo das Thema 2, im Fagott als Gegenmelodie 1a. Im Folgenden begegnen wir 2a erst etwas figuriert in der Solostimme, dann mit Pizzicati-Akkorden begleitet in Oktavgriffen der Solopartie, und schliesslich in den Hörnern, deren Melodie von dem Solisten umspielt wird. Höchst effektvoll wirkt sodann Thema 2a, welches vom Solospieler im Flageolet verlangt wird. Hieran anschliessend taucht auch wieder 2b auf, welches zuerst den Holzbläsern und darauf dem Violin-Solo zuerteilt ist.

Eine kleine Salokadenz in beschleunigtem Zeitmass führt uns zu 1a zurück, dessen Herrschaft eine Zeit hindurch unbeschränkt ist und durch das Auftreten von 1 (erster Takt) in der Originalgestalt und mit umgekehrtem Schlusssprung gekräftigt wird. Die Kraft des Orchesters hat unterdessen zugenommen und indem auch 2a noch einmal ins Treffen geführt worden ist, nimmt die Solo-Violine einen gewaltigen Anlauf und stürmt dem Schlusse zu, den das Orchester mit den Anfangstakten von 1a besiegelt. —

Kraftvoll begonnen, kraftvoll vollendet, zeigt auch dieser Satz gleich seinen Vorgängern, wie im kleinen so im grossen und so auch im ganzen Werk, eine wohlerwogene innerliche Abrundung, die in dem Hörer die Befriedigung eines ungetrübten Kunstgenusses hinterlassen wird.

Adolph Pochhammer.

Plattendruck von E. Haberland in Leipzig-R.

Klavier-Kompositionen

von

Paul Juon

Op. 1. 6 Skizzen. M.
1. Elegie 1,50
2. Notturno 1,50
3. Canzonetta 1,50
4. Duettino 1,50
5. Berceuse . . . . . 1,—
6. Petite Valse . . . . 1,—

Op. 12. 6 Konzertstücke.
1. Capriccio 1,50
2. Canzona 1,50
3. Humoreske 1,50
4. Etude 1,50
5. Intermezzo 1,50
6. Ballade 1,50

Op. 14. Tanzrhythmen.
7 Stücke für Klavier 4hdg.
Heft I, II je . . . . 3,—

Op. 18. Satyre u. Nymphen.
9 Miniaturen . . . n. 6,—
1. Etude „Najaden" im Quell" 1,50
2. Idylle „Pan mit der Syrinx" 1,50
3. Rêverie „Träumende Oreade" 1,50
4. Intermezzo grotesque „Pan philosophiert" . 1,—
5. Valse lente „Driadenreigen im Mondenschein" 1,50
6. Elegie „Napaie in tiefer Betrübnis" . . . . 1,—
7. Humoreske „Pan von Bacchus kommend" . 1,50
8. Canzonetta „Liebeständelei" . . . . . 1,—
9. Scherzo „Nymphe flieh! Schnell! Satyr hascht dich!" 1,50

Op. 20. Kleine Suite. M
I. Trotzig — Zärtlich. II. Traurig. III. Geschwätzig. IV. Tänzchen 2,—

Op. 22a. Sonate für 2 Klaviere, nach dem Sextett Op. 22 . . . . . . 10,—
(Zur Aufführung sind 2 Exempl. nötig.)

Op. 24. Neue Tanzrhythmen, für Klavier 4händig.
Heft I, II, III je . . 2,—

Op. 26. Präludien und Capricen . . . . . n. 6,—
1. Präludium (F moll) . 1,20
2. Capricciotto (E dur) 1,50
3. Präludium (Cis moll) 1,50
4. Intermezzo (D dur) . 1,50
5. Präludium (D moll) . 1,20
6. Capriccio (F dur) . 1,50
7. Präludietto (C dur) . 1,—
8. Präludium (C moll) . 1,—
9. Intermezzo (G dur) . 1,50
10. Capriccio (H dur) . 2,—

Op. 30. Intime Harmonien.
12 Impromptus . . . n. 5,—
Einzeln:
1. Wogen 1,50
4. Romantisches Wiegenlied . . . . —,60
7. Es geht die Sage . —,60
8. Kleine Tarantelle . 1,50
9. Sphinx . . . . . . —,60
11. Ruhige Liebe . . —,60

Op. 32. Psyche. Tanzpoëm.
Daraus für Klavier:
1. Liebesgang und Lilienwalzer. 2. Intermezzo. 3. Irrlichtertanz . . n. 2,—


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 08 01 03 011 7